

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

PHILOLOGIA MEDIANA

Ниш, 2009.

PHILOLOGIA MEDIANA

Годишњак за српску и компаративну књижевност
Филозофског факултета у Нишу
Ниш 2009.

година I
број 1.

издавач:
Филозофски факултет у Нишу

Ниш
Ђирила и Методија 2.

уредништво
проф. др Дубравка Поповић Срдановић
проф. др Горан Максимовић
др Снежана Милосављевић Милић
др Ирена Арсић (главни уредник)
мр Јован Пејчић
мр Снежана Божић (секретар)

лектура / коректура
Уредништво

прелом текста
Дарко Јовановић

корице
Горан Бeroња

штампарија
СВЕН – Ниш

тираж
300

Сва ауторска права задржана. Забрањено је свако неовлашћено умножавање,
фотокопирање или репродукција делова текста.

Департман за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета у Нишу покреће годишњак под именом *Philologia Mediana*.

Годишњак ће у првом реду објављивати радове из свих књижевних и језичких дисциплина, са свим њиховим приступима и методама, као и прилоге из оних дисциплина које на истраживачки, аналитички, интерпретативан начин осветљавају књижевност, књижевно дело, као и саме себе и своје методологије. Такође ће се у зборнику наћи радови и из других хумнистичких дисциплина које су усмерене ка сазнавању и тумачењу књижевних феномена на компаративан или други начин (филозофија, психологија, социологија, антропологија...)

Радови ће бити подељени у редовне рубрике: Студије и огледи, Истраживања, Прилози и грађа и Прикази.

Прилозиће бити штампани на изворним језицима. Уз текст обавезан је сажетак на српском и резиме на страном језику, код радова објављених на нашем језику, односно резиме на српском језику, код радова објављених на страним језицима.

У оквиру годишњака *Philologia Mediana* планирано је издавање едиције под називом „Свеске *Philologia Mediana*”, у оквиру којих ће се објављивати монографски списи и дела зборничког типа – радови значајни за осавремењавање и унапређење не само универзитетске него и средњошколске наставе књижевности и књижевне културе.

Уредништво

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ И ОГЛЕДИ

Дејан Милутиновић	
ЖАНР – ПОЈАМ, ИСТОРИЈА, ТЕОРИЈА.....	11
Драгиша Бојовић	
ПОНАВЉАЊЕ ПАТРИСТИЧКИХ ЦИТАТА У СРПСКОЈ ЦРКВЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	39
Миливоје Р. Јовановић	
ИСТОРИЈСКИ И ЛЕГЕНДАРНИ ЛИК БОЛАНОГ ДОЛЧИНА	49
Снежана Милосављевић-Милић	
ЧУДАН СВЕТ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА – ЖАНРОВСКЕ ОДЛИКЕ И НАРАТИВНИ ПОСТУПЦИ.....	57
Горан Максимовић	
ЛИРСКИ КРУГОВИ ЉУБОМИРА НЕНАДОВИЋА СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ЊЕГОВО ХУМОРИСТИЧКО-САТИРИЧКО ПЈЕСНИШТВО	69
Стојан Ђорђевић	
МЕТАКРИТИЧКЕ ДИСТИНКЦИЈЕ ЉУБОМИРА НЕДИЋА	81
Ирена Арсић	
АНТУН ФАБРИС (1864-1904) – КЊИЖЕВНИ ИСТОРИЧАР, ПУБЛИЦИСТА, АНГАЖОВАНИ ИНТЕЛЕКТУАЛАЦ	99
Данијела Вујисић	
ДРАМАТИЗОВАНА ПОЛИФОНИЈА РОМАНА ПИСМО/ГЛАВА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА	109
Јелена Јовановић	
ПОДРАЗУМЕВАНИ ПИСАЦ У СКАЗУ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА	119
Славољуб Обрадовић	
КРИТИКА У ФУНКЦИЈИ РЕЦЕПЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ	145

Снежана Божић МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП ОДЛОМКУ „ОТКРИЋЕ” ИЗ РОМАНА <i>ДЕОБЕ</i> ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА	167
Велимир Илић „ХАМЛЕТ” БОРИСА ПАСТЕРНАКА	194
ИСТРАЖИВАЊА	
Јован Пејчић ПАВЕЛ ЈОЗЕФ ШАФАРИК У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ (I)	205
Данијела Поповић ТИХОМИР ЂОРЂЕВИЋ О ВУКУ ВРЧЕВИЋУ	225
ПРИЛОЗИ И ГРАЂА	
Лујо Војновић СЈЕНИМА ДУБРОВЧАНА	237
ПРИКАЗИ	
Данијела Поповић ДА ГЛЕДАЈУЋИ ВИДИМО И СЛУШАЈУЋИ ЧУЈЕМО И РАЗУМЕМО	255
Ана Рочкомановић СРПСКО СРЕДЊЕВЕКОВНО НАСЛЕЂЕ – ИЗВОР ЗА ИСТОРИЈУ	262
Реља Сеферовић ТАЛИЈАНСКА ЛИНГВИСТИКА ПО ТЕКСТОВИМА ИЗ ДУБРОВАЧКОГ АРХ- ИВА	265
Јелена Јовановић НОВО РУХО СТАРИХ СРПСКИХ ПЕСНИКА	269
Биљана Мичић ВАЖАН ДОПРИНОС ПРОУЧАВАЊУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА	277
Горан Максимовић МАЈСТОРСТВО КРИТИЧКОГ СТИЛА	283
Александар Костадиновић ЗА И ПРОТИВ СМИСЛА	286
Данијела Костадиновић УТЕМЕЉИВАЧИ ТЕОРИЈЕ МИТОЛОГИЈЕ	294
Снежана Божић ТЕХНИКА НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА - УСПЕШАН UPDATE	302
УПУТСТВО АУТОРИМА.....	311

СТУДИЈЕ И ОГЛЕДИ

Dejan Milutinović¹

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

Departman za srpsku i komparativnu književnost

ŽANR – POJAM, ISTORIJA, TEORIJA

SAŽETAK: Ovaj rad ima za cilj da pruži sažeti prikaz žanrovkih poimanja i ponudi jedno shvatanje koje treba da doprinese izgrađivanju konzistentnog genološkog modela. Na početku se nalaze opisi shvatanja žanra od antičkih vremena do post-strukturalizma. Zatim se u skladu sa lingvističkim i semiološkim određenjima teksta, žanr definiše kao kognitivna kategoriju, u isto vreme i produkt i proces, koja omogućava razumevanje, osećanje, spremnost i želju za stvaranje/prihvatanje/povezivanje tekstova, upućuje na način na koji se stvarnost doživljava i predstavlja, i određen je prepoznatljivim sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim svojstvima. Na kraju se isiče neophodnost proučavanja žanra iz navedenih perspektiva i ukazuje na izrazitu relativnost genoloških shvatanja.

KLJUČNE REČI: žanr, genologija, sintagmatsko, paradigmatično, sintaksičko, semantičko, pragmatično, ptolomejski, galilejski, relativistički period, tekst

Naziv *žanr* dolazi iz francuskog jezika (fr. *genre*) i potiče od grčke reči *genos*, odnosno latinske *genus* u značenju rod, vrsta, tip. Kao opšteprihvaćeni termin u nauci o književnosti, *žanr* se upotrebljava tek od dvadesetog veka kada su ga ruski formalisti preuzeli iz francuske terminologije. Od tada on počinje polako da potiskuje starije genološke odrednice rod i vrsta. Sva tri termina označavaju ono što je opšte u pojedinačnom, ili ono zajedničko u skupu različitih objekata, a razlika među njima tiče se veličine skupa pojmova u okviru kojih se opšte, odnosno zajedničke osobine posmatraju: vrste su pojmovi manjeg obima i siromašnijeg sadržaja, dok su rodovi pojmovi najšireg obima, i iznad njih je samo pojam književnosti; žanr se najčešće koristi kao sinonim vrsti.²

¹ mdejan@filfak.ni.rs

² Npr. Petar Milosavljević, „Problem teorije literarne genologije“, *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija III*, Beograd, 1985, 8. David Chandler, „An Introduction to Genre Theory“, www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html, 1997. Ali, u *Rečniku književnih termina* Tanje Popović (Beograd, 2007) žanr se, po ugledu na *Književnu genologiju* Pavla Pavličića, određuje kao „uži pojam od književnih rodova i vrsta“. „Žanr je manja skupina djela unutar vrste, koja sadrži sve osobine koje ima vrsta, ali i neke druge; u tome smislu žanr predstavlja interpretaciju vrste svojstvenu nekoj književnoj struji ili nekome razdoblju... upravo zato, one često nastoji da se predstavi kao jedina – ili kao jedina valjana – interpretacija vrste. (Pavao Pavličić, *Književna genologija*, Zagreb, 1983, 101)

Utvrđivanje žanr(ov)a predstavlja epistemološki preduslov svakog naučnog bavljenja (književnošću iz prostog razloga što je u pitanju postupak sređivanja građe i definisanja objekta istraživanja. Čak se i samosvojnost umetnosti reči određuje na osnovu njenog odnosa prema drugim umetnostima, shvaćenim kao žanrovi. Otuda je žanr genološki fenomen koji prevazilazi okvire samo jedne umetnosti ili diskursne prakse i predstavlja elementarnu semiološku kategoriju na osnovu koje se vrši razvrstavanje tekstova po zajedničkim osobinama.

Ovakvo poimanje žanra vezano je za rad Stefanije Skvarčinske „The Undetermined problem of Basic Genology,”³ koja je, po ugledu na koncept strukture jezičkog znaka Ričardsa i Ogdena (pojam, referent, simbol), izdvojila tri bitna genološka elementa: genološki pojam, genološki objekt i genološki termin. Po Skvarčinskoj, genološki pojam proizilazi iz metalingvističkog opisa književnih ostvarenja i određuje estetske generalizacije; genološki objekt predstavlja sličnosti između semantičko-strukturnih svojstava tekstova onako kako ih uočavaju autori, publika, kritičari i svi koji se bave tekstovima; genološki termini služi da bi njima autori, publika, kritičari i drugi obeležili tekstove, tj. njihove zajedničke formalne ili sadržinske karakteristike. Fenomen žanra postoji jedino kroz interakciju navedenih dimenzija, te razrešavanje žanrovskih problema predstavlja odgovor na pitanja o žanr kao pojmu, o žanr kao pojavi i o žanrovskoj terminologiji.

Međutim, rad Stefanije Skvarčinske nije doprineo uspostavljanju jedinstvenog modela genološke klasifikacije tako da i danas, iako postoji „korenspondencija” na terminološkom planu, pozorišna, filmska, književna, televizijska, kompijuterska i druge oblasti umetnosti i nauke (diskursnih praksi) koriste žanrovske modele po sopstvenom nađenju. Neposredni krivac za to jeste nepostojanje izgrađenog pojma o žanru, pa se o njemu razmišlja kao o apriornoj ili aposteriornoj, teorijskoj ili istorijskoj, umetničkoj ili filistranskoj, esencijalističkoj ili organističkoj kategoriji. Ovaj rad ima za cilj da pruži sažeti prikaz žanrovkih poimanja i ponudi jedno shvatanje koje treba da doprinese izgrađivanju konzistentnog genološkog modela. Određivanje pojma žanra pomoći će usaglašavanju nedoumica vezanih za njegov pojavni i terminološki aspekt.

Od začetaka nauke o književnosti u antici, problem žanra neraskidivo je povezan ne samo sa kalsifikacijom tekstova već i shvatanjima književnosti. Baviti se žanrom (bilo) je moguće jedino u izgrađenom pojmovnom sistemu u kome su priroda i odnosi delova i celine definisani. O tome svedoče radovi Platona i Arsitela koji su, u okviru svojih filozofskih

³ *Language, Literature and Meaning*, ed. John Odmark, Amsterdam 1980, 210. Videti i Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973, 16, 99-102.

refleksija, postavili temelje svim kasnijim genološkim proučavanjima. I učitelj i učenik slagali su se da je žanr (književnost) esencijalističke (sušstvene) prirode, ali su se oko prirode suštine razilazili.

Platon je u skladu sa idealističkim eticizmom zastupao nominalistički koncept smatrajući da pojam postoji pre pojave. Pesništvo je podelio na osnovu mimeze, tj. načina podražavanja u smislu prisustva ili odsustva pripovedača u tekstu,⁴ na jednostavno pričanje (diegesis), gde pesnik govori u svoje ime, poput ditiramba, čisto podražavanje (mimesis), kojim se predstavlja govor nekog drugog, kao u tragediji i komediji, i pripovedanje koje sjedinjuje ova dva načina, što karakteriše ep. Etički princip podele tiče se didaktično-pedagoškog kriterijuma i Platon izdvaja tekstove koji su pozitivni i prihvatljivi u vaspitno-obrazovnom smislu, i one koje treba izbegavati.⁵

Ključne Platonove postavke preuzima Aristotel, ali ih definiše u potpuno drugačijem smislu u skladu sa svojim organističkim konceptom i shvatanjem da se pojam nalazi u pojavama. On zadržava mimezu kao kriterijum klasifikacije, ali osim načina, uvodi još dve kategorije: sredstva i predmete. Time je omogućen dinamičan model u kome podražavanje nije više senka sveta ideja, već proces ostvarivanja prasluka svih pojava koje nose isti karakter.⁶ Ali, kako je književnost prevashodno namenjena publici, odnosno kako se pojmovi nalaze u stvarima, to su i efekti koje ona izaziva, kao i sama suština književnosti, psihološke prirode – nalaze se u čoveku.⁷ Psihološki, ili tačnije recepcijski kriterijum doveo je do čuvene definicije katarze i postao jednim od osnovnih činilaca u određivanju pojma žanra: „Jer ne treba od tragedije očekivati svako uživanje, nego samo ono koje je za nju osobito.”⁸

Izdvajanjem načina, sredstava i predmeta podražavanja, te uzimanjem u obzir efekata što tekstovi izazivaju kod publike, Aristotel je stvorio prvu celovitu žanrovsku teoriju koja se nije zadržavala samo na knji-

⁴ Podela književnosti na osnovu prisustva/odsustva onog ko govori u tekstu upućuje na to da je subjekat iskazivanja najvažniji činilac književnog dela. Zato nikako ne sme da se prenebregne činjenica da su tekstovi u antici prevashodno bili iskazivani, a ne čitani.

⁵ Naglašavamo da je: „Platonov odnos prema poeziji bio je dvostruk: kao filozof i politički utopista, on ju je svodio na običnu pedagošku meru... a kao čovek svog vremena i pisac, on je želeo i predstavljao jednu novu i značajnu razvojnu etapu poezije, etapu u kojoj ona uvire u filozofiju... Kao filozof, on je želeo da zameni tragički moral novim, sokratovskim; kao pisac, on je želeo da zameni poeziju filozofijom koja biu apsorbovala mnoge elemente poezije. Ali o tome on nije teoretisao.” Anica Savić-Rebac, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd, 1955, str. 125

⁶ Aristotel zadržava Platonovo učenje o mimezi kao obliku predstavljanja i na taj način isključuje tekstove koji ne predstavljaju, tj. liriku. Antika nije znala za lirsku poeziju, ona će se ustaliti tek u renesansi i klasicizmu, iako su se aleksandrijski filolozi bavili ovim oblikom, ali pre svega zadržavajući se na muzičkim i ritmičkim načelima.

⁷ „Podražavanje je čoveku urođeno još od detinjstva... A kako nam je podražavanje od prirode dato, to isto važi i za osećanje harmonije i ritma.” Aristotel, *Poetika*, prevod M. Đurić, Beograd, 2002, 61.

⁸ *Ibid*, 78

ževnim tekstovima već se bavila umetnošću uopšte⁹ i nastojala da utvrdi razlike između umetničkih i neumetničkih tekstova.¹⁰

Platon i Aristotel, odnosno njihove esencijalističke postavke predstavljaju paradigmu svih kasnijih žanrovskih proučavanja. Međutim, dvojica antičkih filozofa nisu odredili samo paradigmatsku, već su definisali i sintagmatsku osu genoloških istraživanja baveći se trima činiocima književne komunikacije: autorom, tekstom i čitaocem.

Kako bi smo saželi žanrovksa shvatanja od antičkih vremena do danas, iskoristićemo Kunov model promena naučnih paradigmi i svaku on njih prikazati preko dominantnih pojmovnih sistema u okviru kojih se pojavljuju i genološke kategorije.¹¹ Kun smatra da je moderna nauka određena smenom dve paradigme: ptolomejske i galilejske. Ptolomejska faza zasnivala se na geocentričnom poimanju vasiona, naspram galilejske koja je polazila od toga da je Sunce u centru. Međutim, ove dve paradigme nisu dovoljne da predstavljaju celokupnost naučnih (r)evolucija. Početkom dvadesetog veka pojavila se nova paradigma koja je određena Ajnštajnovom teorijom relativiteta. Ona dovodi u sumnju istinitost galilejske paradigme (njutnovske fizike) i naglašava ne samo da centar (kosmosa) ne postoji, već i da su imperativne kategorije ljudske egzistencije – vreme i prostor, subjekt i objekt – promenjive, relativne i zavisne od ugla posmatranja. Ajnštajnova teorija relativiteta otvorila je nove mogućnosti naučnog razvoja i preko postavki Norberta Vinera dovela do relativističke (informatičke) paradigme u kojoj se trenutno nalazimo.¹²

Tri paradigme prirodnih nauka možemo iskoristiti prilikom predstavljanja teorija o žanru, stim da ukazujemo da promene koje su se dešavale u nauci o književnosti nisu vezane za isti period u kome su se odigrale smene u prirodnim naukama, što posebno važi za prve dve faze. Razloga

⁹ Kada govori o razlikama po predmetima podražavanja i navodi kako umetnici podražavaju ljude koji delaju i koji su bolji od nas ovakvih kakvi jesmo, ili gori ili nama slični, Aristotel navodi kao primer i slikare: „To nalazimo kod slikara, jer je recimo Polignot, na primer slikao bolje, Pauson gore, a Dionisije nama jednake ljude”, *Ibid*, 59.

¹⁰ Reč je o čuvenoj razlici između istorije i književnosti i davanju primata ovoj drugoj: istorija govori o onome što se dogodilo i stoga prikazuje pojedinačno, za razliku od pesništva koje je filozofičnije jer izlaže ono što se moglo dogoditi i što je moguće po zakonima verovatnosti i nužnosti. I upravo to prikazivanje opšteg, ili paradigme, jeste suština poezije, a ne stihovna forma.

¹¹ Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, preveo Staniša Novačković, Beograd, 1974.

¹² Maks Weber je relativizam savremenih nauka definisao krilaticom o *oslobađanju sveta od začaranosti* i istakao: da su usled neprekidne promene saznanja interesa nemogući trajni modeli tumačenja; da na vrednovanje neprestano utiču razne vannaučne kategorije kulturnog značaja; naša saznanja o kulturnim fenomenima su samo parcijalna; perspektive tumačenja menjaju se vremenom; predmeti istraživanja daju elemente za konstrukciju „idealnog tipa” te je time konstrukcija u isti mah i rekonstrukcija; ideja o vrednosti ne može biti uzeta iz same građe. (M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1976, 781.

je više, a najvažniji je da se nauka o književnosti kao naučna disciplina relativno kasno formirala u odnosu na prirodne nauke te joj je trebalo vremena da uhvati korak sa njima. Kunov model nam zato služi kao metnometrija promena u shvatanju žanrova.

Centar književne vasiona ptolomejske paradigme jeste knjiga u njenom iskonskom značenju biblije, pri čemu se žanrovi shvataju kao transcendentni i esencijalistički fenomeni. Galilejsku fazu genoloških istraživanja određuje delo, odnosno akcencija i organistički koncept, dok je u relativističkom razdoblju centar doveden u pitanje preko pojma tekstualnosti i određivanja žanra kao funkcionalne i kognitivne kategorije.

Ptolomejska paradigma obuhvata period od srednjeg pa sve do polovine 18. veka. Prvo pitanje koje se nameći tiče se kriterijuma na osnovu koga smo srednji vek povezali sa razdobljem od renesanse do sredine 18. veka. U literaturi su ovi periodi ne samo izdvojeni već i radikalno suprotstavljeni pošto se navodi da sa renesansom počinje moderno doba koje u potpunosti izokreće društveni život i poimanje umetnosti srednjeg veka, naročito u smislu njenog izdvajanja od religije. To su činjenice koje je nemoguće pobiti. Ali, ako se zadržimo na suštinskim principima koji određuju shvatanja žanrova, primetićemo da, bez obzira na sve razlike, kao zajedničke osobine možemo izdvojiti esencijalizam i transcenciju. Esencijalistički koncept podrazumeva da se žanrovi shvataju kao oblici koji otelotvoruju suštine (Istine), dok je transcencija vezana za njihovu prirodu i poreklo. U tom smislu žanrovi su u osnovi metafore biblije i podrazumevaju kanonizovan i dogmatični smisao koji se može posmatrati iz nekoliko aspekata. Prvo, biblija znači da knjige, odnosno žanrovi imaju jedan, jedinstven, unapred zadat, neprikosnoven i nepromenljiv smisao – u srednjem veku radi se o prosijavanju božanske omnipotencije, a od renesanse je reč o približavanju antičkim uzorima, odnosno prirodi. Drugo, žanrovi su zato slike koje govore i to govorom koji je određen i poseban za svaku priliku. Treće, to je moguće jedino ako se sadržina saobrazi apriornoj formi, odnosno retoričkim sredstvima koja treba da dovedu do željenih efekata. Četvrto, žanrovi su bili poput knjiga na policama, oni ne samo da su podrazumevali aprioran smisao, već među njima nije moglo da dođe ni do ukrštanja. Shvatanja u smislu kontinuiteta ili razvoja nisu postajala, već se sve svodilo na uticaje i sličnosti: što je približavanje uzoru bilo uočljivije, kako u pogledu sadržaja, tako i po pitanju forme, to je knjiga bila uspelija. Peto, konkretni pojavnici oblici neprestano su dovođili u pitanje navedena poimanja te je postojala stalna potreba njihove odbrane i dokazivanja (doba poetika).

U drugoj polovini XVIII veka književna istraživanja dobijaju sasvim nov pravac. Tada se desio prelaz iz aristokratske u građansku kulturu koji je uslovio napuštanje klasicističke pseudoaristotelovske poetike zasnovane na kartezijskim „večnim zakonima” prirode, razuma i lepote. Nov način promišljanja o književnosti zasnovan je na trima pretpostav-

kama: na idealu slobodne stvaralačke ličnosti koja ne priznaje zadata pravila, na dinamičnom konceptu umetničkog dela kao autonomnog organizma, a ne ogledala pred licem prirode, i na svesti o istoriji kao beskonačnom kretanju i stalnoj promeni vrednosti.¹³ Odbacivanjem ideje o književnosti kao umeću zasnovanom na racionalno izvedenim zakonima razuma i lepote, u prvi plan istupa teza da je književnost izraz individualnog subjekta, ne približavanje idealnoj formi, već spontana forma samoizražavanja.

U ovom periodu genološka istraživanja određuje paradigma dela. Nasuprot knjige karakteristične za prethodno razdoblje u kome se najviše pažnje poklanjalo retoričkom aspektu književnog ostvarenja, a žanrovi su shvatani u smislu formi što otelotvoruju transcendentne modele, genologija dela transcendenciju zamenjuje akcidencijom, a potragu za uzorima ontološkim problemima. Organistička koncepcija dela¹⁴ objedinjuje dva navedena fenomena pa se u jednom slučaju, organsko vezuje za biološko, tačnije morfološko – jer je delo priroda, dok se u drugom shvata ontološki – pošto je priroda oduhovljena. To je uslovalo da se žanrovi posmatraju kako u međusobnoj tako i u interakciji sa svojim okruženjem i promenama koje su uslovljene protokom vremena. Zato poimanje književnih rodova kao prirodnih i/ili istorijskih kategorija obeležava teorije galilejske paradigme.¹⁵

U okviru istorijskih interpretacija književnosti/žanrova galilejske paradigme moguće je primetiti dve struje. Na jednoj strani nalaze se idealističke, spekulativne teorije koje u istoriji vide različite načine ispoljavanja bitnosti, tj. duha, dok su na drugoj one koje istoriju shvataju u smislu tradicije i neprestanih društvenih promena i principa stvaranja.

Najvažnija teorija o žanrovima koja spaja istorijsku sa filozof-

¹³ Zdenko Lešić, „Razvoj književnokritičke svesti,” *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo, 1981, 7.

¹⁴ Razmišljajući o odnosu prirode i umetnosti, koji se u klasicizmu svodio na imitiranje, Gete je smatrao da priroda pruža temu i predmete koje treba izložiti, a pesnik na osnovu toga oblikuje oduhovljenu celinu. Čim se umetnik lati predmeta iz prirode, on više ne pripada prirodi, već postaje zaseban svet, druga – oduhovljena priroda. U tom smislu umetničko delo je autonomno u odnosu na prirodu i ima svoje vlastite zakonitosti, ali je istovremeno i u neprestanoj korespondenciji s prirodom, jer kroz proces simbolizacije postaje njena osmišljena forma. Simbolizacija najjasnije ističe razliku između esencijalističke i organističke koncepcije, jer, po Geteu „istinska simbolika je kada pojedinačno reprezentuje opšte, ne kao san ili sena, već kao živo trenutno otkrivanje nedokučivog.” Johan Wolfgang Gete, „Prirodni oblici poezije,” preveo Miloš Đorđević, u Petar Milosavljević, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, 1991, 183.

¹⁵ Najpoznatiji primer povezivanja biologije i genologije formulisao je Ferdinand Brinetjer (*Evolucija pesničkih žanrova*, 1890). Koristeći evolucionistički obrazac Čarlsa Darvina (*O poreklu vrsta* (1859)), on je pošao od pretpostavke da se književni rodovi ponašaju poput konkretnih individua. Zato je njihov razvoj objašnjavao kao biološki proces napominjući da je reč o fenomenima koji se rađaju, imaju svoju mladost i doba zrelosti, nakon čega opadaju i umiru. Kao i jedinke, i rodovi se bore između sebe koji će od njih nadjačati. Ipak, Brinetjerov koncept isključuje pojam napretka jer se žanr posmatra kao individualna a ne kategorija vrste (što je karakteristika evolucionizma). Time je modifikovan biološki model, a žanr sveden na jedinku čija je sudbina da se rađa, raste, ostvari sebe u zreloom dobu, ostari i umre.

skom interpretacijom i projektuje je na književne tekstove pripada Hegelu. Njegova estetika konačno utvrđuje pojmove o trima književnim rodovima kao i većini vrsta, i predstavlja temelj galilejske paradigme. On smatra da se osnov za klasifikaciju poetskih vrsta mora izvesti iz opšteg pojma o umetničkom izlaganju, jer kao umetnost poezija ne raspolaže nekim materijalom koji bi svojom jednostranošću uputio isključivo na jedan način izvođenja njenih dela. Preko Fihteovih postavki, Hegel uklapa trojni model književnih rodova u dijalektičko trojstvo teze, antiteze i sinteze, s jedne strane, i trojstvo simbolične, klasične i romantične umetnosti,¹⁶ s druge strane. Epika se izdvaja kao objektivna forma pesništva usmerena na totalitet spoljašnjih pojava, lirika je subjektivna forma kojoj je predmet u unutrašnjem svetu onoga koji posmatra i oseća, a drama povezuje obe forme, kako su-bjektivnu tako i objektivnu, u nov totalitet u kome je primetan isto toliko objektivni razvoj koliko i nastanak tog razvoja iz unutrašnjeg sveta jedinice. Zato je dramsko delo kao sinteza ujedno i viši i značajniji rod jer povezuje kroz razvoj radnje objektivno događanje sa čovekovim subjektivnim namerama.¹⁷ Međutim, u sklopu tri faze istorijskog razvoja, drama stoji na sredini – epika se smešta u simboličnu, drama u klasičnu, a lirika u romantičnu fazu. Na taj način drama zauzima dvosmisleni odnos prema epu i lirici: dijalektički, u kome im je nadređena, i istorijski, gde dolazi nakon epa i prethodi lirici.¹⁸

Aleksandar Veselovski predstavlja suprotni tabor u istorijskom

¹⁶ Do pojmova o trima fazama kroz koje umetnost prolazi, Hegel je došao preko odnosa unutrašnjeg značenja (ideje) i spoljašnjeg oblika (forme). U simboličnoj fazi duh se samo naslućuje u formi, u klasičnoj su duh i njegovo ispoljavanje usklađeni, dok u romantičnoj primat ima ideja nad formom.

¹⁷ Ovakav koncept javlja se još kod A. V. Šlegela koji takođe polazi od fihteovske sheme teza – antiteza – sinteza i epici pripisuje čistu objektivnost ljudskog duha, lirici subjektivnost, a dramu prožimanje ovih dvaju principa. Zapravo, on u *Predavanjima o dramskoj književnosti* za kriterijum genološkom razvrstavanja uzima vrstu emociju, te epiku izdvaja po pribranosti, liriku kao u jeziku ostvaren izraz emocije, a dramu kao spoj pribranog espokog iskazivanja i lirske uzbuđenosti. Treba pomenuti i Žan Pol Rihatera, koji relaciju lirika-epika-drama posmatra sa aspekta vremena (i prošlost povezuje sa epom (šta se dogodilo), sadašnjost sa lirikom (šta se događa), a budućnost sa dramom (šta će se dogoditi)), i Šelinga, koji rodove definiše preko odnosa konačnog (subjektive svesti) i beskonačnog (objektivnog sveta) – lirika predstavlja efemerni svet subjektive svesti, epika ostvaruje ravnotežu između konačnog (subjektivnog) i beskonačnog (objektivnog, večno poreklo sveta), drama objedinjuje konačno i beskonačno, ali tek pošto ih je prikazala u sukobu.

¹⁸ Vilhelm Dilta umetnost takođe shvata kao emenciju ljudskog duha. Po njemu, opšteljudski duh ispoljava se kroz istoriju uvek na nov način, pa se može razumeti proučavanjem promena u istorijskom životu ljudi: njegovo neponovljivo očitavanje uočava se jedino proučavanjem ukupne duhovne i umetničke delatnosti u datoj eposi. Dilta prvi uvodi pojam epohe ili perioda kao jedinstvene cline čiji je unutrašnji stožer istorijski specifično ispoljen duh. Proučavanje duha ne može se zasnivati na principima prirodnih nauka jer književnost predstavlja emanaciju duhovnog života i razvija se kroz sukobljavanja ideja. Zato on veliki značaj poklanja doživljavanju književnog dela smatrajući da se pojave mogu razumeti i tumačiti jedino ako se dožive. Svako literarno delo je fiksirana mani-festacija životnih pojava, a hermeneutika je umetnost tumačenja pojedinog dela koja ukazuje to šta

formulisanju pojma žanra jer u svojim istraživanjima nastoji da „ukine spekulativne teorije kako bi se suština poezije pojavila iz njene istorije.”¹⁹ To je moguće jedino ako se epika, lirika i drama posmatraju u kontekstu individualnih psiholoških (pesničkih) karakteristika, književne tradicije i društvenih momenata.²⁰ Psihološke karakteristike pesnika nemaju veze sa „tajnama ličnog stvaranja.” Reč je o činjenici da je pesnik vezan materijalom dobijenim u nasledstvo od prethodnih vremena, te je njegovo ishodište već dato onim što je urađeno pre njega. Svaki pesnik stupa u oblast gotove pesničke reči, on je interesovanjem vezan za poznate sižee, ulazi u kolotrag pesničke mode i javlja se u ono vreme kad je razvijen ovaj ili onaj pesnički rod. Da bi se odredio stepen pesnikove individualnosti, mora se prethodno propratiti istorija onog čime on barata u svom stvaralaštvu, tj. treba proučiti istoriju pesničkog jezika, stila, književnih sižea i završiti pitanjem o istorijskom redosledu pesničkih rodova, njihovoj zakonitosti i vezi sa društveno-istorijskim razvitkom.

Teorija Aleksandra Veselovskog, uvodeći pojmove istorijske poetike i sinkretizma, odbacuje statičan pristup književnim rodovima koji je karakterisao posthegelovsku estetiku nastojeći da otkrije kako se rodovi preobrazavaju kroz istoriju proizilazeći jedan iz drugoga u dugom lancu istorijskih transformacija. Takođe, Veselovski pobija i relativistički pristup žanru karakterističan za pozitivizam po kome su promene u oblicima stvaranja tumačene prostim delovanjem izmenjenih uslova života: „U književnosti se nov sadržaj... koji pridolazi sa svakim novim pokoljenjem, utiskuje u stare obrasce, te forme nužnosti u koje se neizbežno izlio sav prethodni razvoj.”²¹ Ističući činjenicu da se novo u književnosti ne rađa uporedo sa starim, već u njemu samom i da iz njega izrasta, Veselovski nagoveštava poimanje žanra koje će obeležiti relativističku paradigmu.

Početak relativističke (informatičke) paradigme vezan je za prve

je život i šta je istorija. Hermeneutika je poslužila i Emilu Štajgeru u pokušaju da pravi razliku između lirike, epike i drame, s jedne, i lirskog, epskog i dramskog (ili bolje dramatičnog) s druge strane. On smatra da književni rodovi imaju najviši ontološki značaj jer se povezuju sa tri vremenske dimenzije, lirika sa sadašnjosti, epika sa prošlosti, a drama sa budućnosti, i preko njih sa tri fundamentalne mogućnosti čovekovog postojanja: da kroz liriku svet unese u sebe kako bi u sećanju ponovo oživeo isto raspoloženje – osećanje; da kroz epiku predoči u slikama svet kakav je bio – predstavljanje, i da kroz dramu u svojim očekivanjima koncipira neku buduću sliku sveta – dokazivanje. Ipak, književni rod je zbirni pojam koji se kroz istoriju neprestano menja i koji je nužno podložan menjanju. Nasuprot tome, ideje lirskog, (epskog i dramatičnog)² su nepokolebljive, nisu izvedene na osnovu sećanja na sve postojeće tekstualne oblike, a pogotovo ne na osnovu jednog teksta, pošto su tekstovi individualne realnosti i pripadaju promenljivom svetu istorije.

¹⁹ U tom smislu Veselovski odbacuje dijalektičko Hegelovo prvenstvo drame nad lirikom i epikom, i navodi da se književnost razvijala od sinkretizma, preko epa, lirike, drame do romana i savremene poezije. A. Veselovski, *Istorijska poetika*, Beograd, 2005, 65.

²⁰ Ove tri kategorije nedvosmisleno upućuju na čuvenu Tenovu trijadu rasa, sredina, momenat.

²¹ A. Veselovski, *Istorijska poetika*, Beograd, 2005, 543.

decenije dvadesetog veka kada se, gotovo istovremeno, pojavljuju dve teorije – strukturalizam Ferdinanda de Saussura i ruski formalizam. One će uslovti napuštanje koncepta dela koje je određivalo galilejsku paradigmu u korist tekstualnosti što je dovelo do poimanja žanra kao funkcionalne kategorije.

Sosir je svojim dihotomijama (oznaka/označeno, jezik/govor, sintagma-tska/paradigmatska osa, sinhronija/dijahronija,) postavio temelje strukturalističkih proučavanja koje su u književnosti nadogradili ruski formalisti. Oni uvode u genologiju pojam niza preko koga je dinamizirano shvatanje o rodovima i vrstama. Po formalistima, niz pojava ne samo što može dati jedinstven smisao već se ova celovitost, shvaćena kako sistem, takođe i kreće. Kretanje je uslovljeno time što se pojave unutar sistema menjaju, pri čemu održavaju svoj međusobni odnos. Kada se odnosi među pojavama značajnije poremete, dolazi i do rastvaranja sistema. Književni žanr se nikad ne ostvaruje na način koji pravila predviđaju, jer reč je o sistemu koji se neprekidno menja i u kome su ogrešenja o pravila isto toliko karakteristična koliko i slučajevi njihovog potvrđivanja. Zato formalisti radi opisivanja dinamičnog sistema žanrova govore o dominantama od odlučujućeg značaja za sistem, o intenciji i o usmerenosti.

Usmerenost je korelativnost između teksta i žanrovskog sistema epohe, neka vrsta autofunkcije u okviru žanrovskog sistema.²² Pošto se rodovi ne preobražavaju samo u dijahroniji, kroz određeni vremenski period, već se menjaju i njihovi uzajamni odnosi u sinhroniji, u horizontalnoj ravni, u sistemu date literarne epohe, dominantna je onaj žanr što u eposi zauzima glavno mesto u hijerarhiji žanrova, ali i neki od tradicionalnih žanrova koji je s obzirom na izmenjenu osnovnu intenciju ili usmerenost pretrpeo preobražaj svoje strukture. Književni rod čine dela sa identičnim dominantama, odnosno uporedivim, sličnim konstrukcijskim načelima. Pri tom, književni rod je kategorija koja se neprestano može menjati u estetskom vrednovanju u novoj interpretaciji.

U doba raspadanja nekog žanra on se iz središta seli na periferiju, a na njegovo mesto, od nebitnih književnih sitnica i iz zabačenih delova do tada skrajnute književnosti, izbija u središte nova pojava. Ovakve promene ukazuju na to da se svojstva književnosti (intencije) koje u određenom trenutku deluju primarnim, neprestano menjaju i da nisu ograničene na samu književnost. Za književno delo bitno je konstrukcijsko načelo koje se primenjuje na građu pa Tinjanov zaključuje da je suština nove forme u novom načelu konstrukcije, u novom odnosu između konstrukcijskog fak-

²² Formalisti razlikuju *autofunkcije* kao povezanost jednog elementa dela sa sličnim elementima drugih dela, što predstavlja konstrukcijsku funkciju datog elementa, i *sinfunkciju*, tj. povezanost jednog s drugim elementima date strukture. Otuda proizilazi da isti element može imati različite funkcije u različitim strukturama.

tora i potčinjene građe.²³

Tako su formalisti objedinili dijahroniju i sinhroniju, i pokazali da se žanrovi ne preobražavaju isključivo po nekoj vremenskoj vertikali već da menjaju svoj uzajamni odnos i unutar određenih horizontalnih preseka ove vertikale. Govoreći o nizovima kulture, od kojih je jedan i književnost, i insistirajući na njihovoj međusobnoj povezanosti i zavisnosti, oni su otvorili mogućnost i ka sociološkim, a ne samo stilističkim proučavanjima, jer upravo je kontekst taj koji uslovljava promene značenja, tj. da fiksirana jezička struktura (tekst) menja svoje smislove u zavisnosti od vremena i prostora u kojima se ostvaruje. Zato predmet proučavanja književnosti od formalizma postaje odnos značenja i način njegovih izgrađivanja, a ne tematika književnih tekstova.

Formalisti se smatraju i utemeljivačima semiotičkih istraživanja koja svoju konkretnu artikulaciju dobijaju u Pirsovoj i Morisovoj teoriji (*Osnovne teorije o znacima*, 1939). Nasuprot Sosriru koji je u centar proučavanja postavio znak, Pirs i Moris bave se problemom semiosisa – procesom upotrebe ma kog znaka, tj. znakovnog događanja.²⁴ Semiosis oni dele na tri činioca: znak, referent (predmet na koji se znak odnosi), interpretator. Odnosi među ovim činiocima mogu biti trojaki: sintaksički (odnos između samih znakova), semantički (odnos znaka i njegovog referenta) i pragmatični (odnos između znaka i njegovog korisnika). Za semiotičko proučavanje književnosti najvažnija je postavka da je tekst ne samo kombinacija znakova, kako je Sosir smatrao, već i znak koji je određen sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim karakteristikama.²⁵ Time su semiotičari redefinisali pojam književne komunikacije koji je u galilejskom periodu počivao na trijadi pisac – delo – čitalac, govoreći o trima dimenzijama: sintaksičkoj (odnos između elemenata teksta kao i tekstova u sinhroniji i dijahroniji), semantičkoj (odnos teksta prema stvarnosti, referentu) i pragmatičnoj (odnos između interpretatora (autora, čitaoca) i teksta).

Semiotičari su značajni i po bitno drugačijem odnosu prema žanru i njegovim matricama i konvencijama. U tom smislu posebno se izdvaja Juri Lotman i njegovo razlikovanje estetike istovetnosti i estetike suprot-

²³ Zato Tinjanov smatra da se prilikom definisanja žanra moraju uzimati u obzir funkcije, a ne drugorazredne karakteristike kao što je, na primer, dužina dela (*Književna činjenica*, 1924)

²⁴ Proces u kome neka čulima dostupna jedinica služi da uputi na nešto izvan sebe nekome ko je u stanju da ta dva momenta poveže.

²⁵ Treba istaći i to da se Moris zalagao da semiotika postane organon (instrument) i metodologija svih nauka. Zato ona mora da zadovolji osnovnu epistemološku pretpostavku – metajezičnost, tj. mora da koristi u svojim opisima terminološku leksiku. Ovo je neposredno uticalo na shvatanja Ričardsa i Odgena, odnosno Stefanije Skvarčinske. Morisova odnos prema semiozi kao organonu nauka, ukoliko se uporedi sa Hegelovom koncepcijom koja je u sistemskim pojmovima roda, smatrajući ih duhovnim oruđem istorije jer prikazuju određene faze razvoja, videla to isto, na najbolji način ilustruje razlike galilejske i relativističke paradigme.

nosti . Ukazujući da je tekst nerazdvojjiv od svog okruženja, on insistira da isti u toku istorijskog postojanja ili prelaskom iz jednog u drugi kulturni kontekst može doživeti preraspodelu funkcija i promenu žanra. Sam autorski izbor žanra u startu je uvek informativan, jer svaki izbor prenosi neku informaciju, pri čemu se podrazumeva i da čitalac očekuje signale koji upućuju na izabrane norme.²⁶

Zato Lotman smatra da je „...umesno da se uvede... pojam odnosa stvarne strukture dela (stvarnog koda) prema strukturi koju slušalac očekuje”.²⁷ Upotrebljavajući pojam funkcionalne korelativnosti on deli književnost na dve vrste:

„Prvu vrstu čine umetničke pojave čije su strukture unapred date i slušačovo očekivanje opravdava celo ustrojstvo dela. U istoriji umetnosti sveta, ako uzmemo svu njenu istorijsku širinu, umetnički sistemi koji estetsku vrednost vezuju za originalnost pre predstavljaju izuzetak nego pravilo. Folklor svih naroda, srednjovekovna umetnost, koja predstavlja neizbežnu svetsko-istorijsku etapu, *commedia dell'arte*, klasicizam – to je nepotpun spisak umetničkih sistema koji su vrednost dela merili čuvanjem određenih pravila a ne njihovim rušenjem. Pravila izbora leksike, pravila izgradnje metafore, ritual pripovedanja, strogo određene i unapred slušaocu poznate mogućnosti sižejnih sprega, *loci communi* – celi odlomci okamenjenog teksta – obrazuju potpuno osoben umetnički sistem. Pri tome je, to je naročito važno, slušalac snabdeven ne samo odbirom mogućnosti nego i u parovima njemu suprotstavljenim odbirom nemogućnosti za svaki nivo umetničke konstrukcije. Rušenje strukture koju slušalac očekuje i do koga bi došlo ako bi autor izabrao ‘nemoguću’, sa gledišta pravila koda, situaciju, pri datom sistemu umetničkog vaspitavanja izazvalo bi predstavu o niskom kvalitetu dela, o autorovoj neveštini, neznanju ili čak bogohulnosti i grešnoj drskosti.”

„U osnovi umetničkog sistema ovog tipa leži zbir principa koji se može odrediti kao *estetika istovetnosti*. Ona se zasniva na potpunom poistovećivanju slikanih životnih pojava sa auditoriju već poznatim modelima-klišeiima koji su ušli u sistem ‘pravila’. Klišeji u umetnosti – to nisu pežorativne reči, nego određena pojava koja je negativna samo iz izvesnih istorijskih i strukturalnih aspekata. Stereotipi (klišeji) svesti imaju značajnu ulogu u procesu spoznaje – i šire – u procesu predavanja informacija. Gnoseološka priroda estetike istovetnosti sastoji se u tome što se raznolike životne pojave spoznaju putem njihovog izjednačavanja sa određenim logičkim modelima. Pri tome umetnik svesno odbacuje kao nesušastveno sve ono što čini individualnu osobenost pojave, izjednačavajući pojavu sa njenom suštinom, a suštinu – sa jednim od gotovih gnoseoloških modela kojim

²⁶ Norbert Viner, *Kibernetika i društvo*, Beograd, 1964.

²⁷ J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970, str. 244.

raspoláže. Umetnost ovog tipa je uvek umetnost generalizacije, uzdizanja do apstraktnog. To je umetnost poistovećivanja.”²⁸

Uvođenjem pojma estetike istovetnosti ili monotonih nizova, princip novine, originalnosti i lično-individualnog stvaralačkog načela, prestali su da suvereno vladaju književnom teorijom. Estetika istovetnosti u prednji plan stavlja formule, topoe i kanonizovane postupke, nasuprot estetiци suprotnosti koja insistira na individualnom i originalnom, onom što je teško predvidljivo. Ali, „jednolikost na jednom polu istovetnosti kompenzuje se najneobuzdanijom raznolikošću na drugom polu. Nije slučajno što najtipičniji oblici ispoljavanja estetike istovetnosti, mada na jednom polu ističu okamenele sisteme likova, sižejnih shema i drugih strukturnih elemenata, na drugom polu ističu toliko fluidan i toliko nestalan oblik umetničkog stvaranja kao što je improvizacija.”²⁹ Takvo poimanje estetike istovetnosti omogućilo je Lotmanu da pokaže kako je žanrovska shemati-zovanosti usko povezana sa gnoseološkim i kognitivnim kategorijama.

Na osnovu ovakvih postavki konstituisana je nova poetika koja polazi od toga da se estetska činjenica ne može samostalno razmatrati, već jedino preko odnosa sa drugim sličnim činjenicama. Odnos među činjenicama nije mehanički ni linearan, već sistem korelacija: u njemu svaka činjenica predstavlja niz funkcionalnih preseka. To znači da je književna činjenica zapravo snop odnosa prema sistemu u kome se posmatra. Način na koji je sistem organizovan, njegov unutrašnji poredak je struktura.

Strukturalno poručavanje podrazumeva da je svaki tekst sistem čiji su elementi organizovani na dijalektičkom principu jedinstva suprotnosti – književni tekstovi prožeti su protivrečnostima koje se prevladavaju. Pošto je tekst dijalektički organizovana celina, strukturu njegovog smisla treba tražiti u unutrašnjem funkcionisanju. Dakle, nauka o književnosti se bavi načelima po kojima funkcioniše književni sistem.

Strukturalizam i semiologija su tako otvorili nove mogućnosti proučavanja književnosti koje se mogu svesti na tri dominantna smera kojima je nauka o književnosti, pa i genologija, krenula u relativističkoj paradigmi. Prvo, književnost se posmatra kroz pojam tekstualnosti, drugo, analizira se čitaočeva uloga u proizvodnji značenja i treće, proučava se uti-

²⁸ Ibid, str. 224-226. Estetika istovetnosti omogućila je Umberto Eku izdvajanje serijalnosti za jednu od bitnih pokazatelja moderne estetike. On razlikuje četiri tipa serijalnosti: ritejk (the retake) – obuhvata nastavak (the sequel) kao i prethodnik (the prequel) i prikazuje šta se desilo sa avanturama i poznatim junakom posle ili pre epizode iz koje potiče, rimejk (the remake) – novo, ponovno pričanje stare priče, serije – počivaju na istoj narativnoj matrici koja obuhvata niz glavnih i sporednih likova; sage – prate aktivnost porodice tokm različitih vremena. Zato se kao kriterijum modernog koncepta estetske vrednosti (ili estetike serijalnosti) izdvajaju dva uslova koji tekst mora ispuniti: 1) mora uspostaviti dijalektičko jedinstvo između novog i poznatog, tj. sheme i inovacije; 2) dijalektika mora biti identifikovana od konzumenta koji treba ne samo da „uhvati” sadržaj poruke, već i da prepozna načine na koji poruke prenosi sadržaje. („Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” *Daedalus magazine*, Fall 1985, 174, 175).

²⁹ J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, 371.

caj konteksta.

Najuočljivije razlike između galilejske i relativističke paradigme tiču se promene objekta istraživanja, odnosno napuštanja pojma dela u korist pojma teksta. Rolan Bart³⁰ je navedenu smenu najbolje ilustrovao. Po njemu, delo je suspstancija koja zauzima deo prostora knjiga (npr, u biblioteci), a tekst je metodološko područje. Delo se može držati u rukama, tekst je sadržan u jeziku, on egzistira samo u pokretu govora (ili još bolje, to je tekst zato što zna za sebe da je tekst) i doživljava se samo u delatnosti proizvodnje. Tekst nije produkt pisca – ja koje piše, on nikad nije više od papirnog ja, ne nastaje u procesu pisanja, već kroz čitanje, potrošnju koja je u suštini poigravanje tekstem. Delo shvaćeno, zapaženo i prihvaćeno u svojoj integralnoj simboličkoj prirodi je tekst čiji je konstitutivni pokret u tome da prolazi kroz delo ili dela. Tekst se ne zaustavlja na (dobroj) Književnosti; on ne može biti sadržan u hijerarhiji, čak ni u jednostavnoj podeli književnih rodova. Ono što sačinjava tekst je njegova subverzivna moć u pogledu starih klasifikacija. Delo je zatvoreno na označenom, tekst primenjuje beskonačno odlaganje označenog, on se događa: njegovo područje je područje označitelja. Logika koja upravlja tekstem nije sveobuhvatna (definijska, ono što delo znači) nego metonimijska. Tekst je pluralan, i to ne samo u smislu da ima više značenja, nego da postiže mnoštvo značenja. Konačni pristup tekstu proizilazi i zasniva se na uživanju, na hedonističkoj estetici.

Ovakvo poimanje teksta suprotstavlja se tradicionalnom pojmu dela koji svoje jedinstvo duguje spoljašnjim izvorima ili autoritetima – piscu, svetu, žanru, situaciji i sl. Tekst je, naprotiv, u svojoj koherenciji oslonjen isključivo na konvertibilan skup pravila koje deli sa drugim tekstovima. Priroda tih pravila određuje se na osnovu sintaksičke, semantičke i pragmatične prirode teksta. Sintaksički aspekt podrazumeva da su pravila funkcionisanja teksta objedinjena u njegovoj dubinskoj, generativnoj strukturi. Semantički pristup specifičnost tekstova vidi u stvaranju koherentnih smislova pomoću rekurentnih (povratnih) nizova koji otvaraju poprečne izotopije,³¹ dok se u pragmatičnom smislu tekst posmatra u odnos sa znakovnim sistemima, odnosno praksama čitavog polja kulture u kojoj nastaje.

Naglašavanjem činjenice da pojam žanra (književnosti) ne zavisi samo od osobina tekstova, već prevashodno od njihovih međusobnih odnosa, namesto teksta, junak nauke o književnosti (u takozvanoj poststrukturalističkoj fazi) postaje tekstualnost.

Žanrovi su u galilejskoj paradigmi shvatani kao unutrašnje forme,

³⁰ Roland Barthes, „Od dijela do teksta“, u Miroslav Beker (ur.), *Suvremene književne teorije*, Zagreb, 1986, str. 181-186.

³¹ Pod izotopijom se podrazumeva prikupljanje, sažimanje značenja, načelo sličnosti nesličnih jedinica, odnosno postojanje dvaju ili nekoliko sema (minimalnih jedinica značenja) zajedničkih dvama suprotstavljenim segmentima. (Greimas, A. J., *Semantique structurale : recherche de methode*, Paris, 1966, 125).

esencije (suštine) iz kojih se dela izvode. Po ovim stavovima, književno delo sa svojim značenjem i formom organski je proizašlo iz svog generičkog centra. To je dovelo do Geteovog stava o trima prirodnim formama poezije i uslovalo da metafizičke kategorije vladaju žanrovskim teorijama. Teoretičari su pokušavali da odrede esenciju pojedinih žanrova preko kategorija kao što su subjekt, objekt, vreme ili mesto podrazumevajući da je literarni diskurs, određen estetskim, imaginativnim i drugim unutrašnjim karakteristikama, razdvojen u tri tipa – liriku, epiku i dramu – i da se samo ona dela koja pripadaju nekom od navedenih tipova mogu se smatrati književnim. Odnos između konkretnog teksta prema žanru i književnosti svodio se na hijerarhijske odnose: delo pripada književnoj vrsti ili žanru, koji je jedan od tri prirodne forme (roda), a sam rod je neophodni deo književnosti.

Dok je esencijalizam organističkih teorija insistirao da individualni fenomeni (konkretni tekstovi) imaju apriornu suštinu koja određuje njihov identitet u okviru neke od kategorija generalizacije (kao što je književna vrsta), antiesencijalizam relativističke paradigme tvrdi da su fenomeni književnosti neodredivi, bez stabilnog sadržaja, i kao zasebni objekti, ne predstavljaju ili ilustuju ijedan tip. Sa jedne strane, identitet književnih tekstova zavisi od njihove veze sa drugim ekvivalentnim fenomenima, tj. počiva na sistemu razlika, i sa druge, on je određen posmatračevom socio-kulturnom, kognitivnom i psiho-ideološkom perspektivom, kao i istorijski usloveljnoj ulozi koju tekst igra u datoj kulturi. Ni književnost ni žanrovi zato nisu kategorije sa permanentom i nepromenljivom esencijom.

Šezdesetih godina prošlog veka otpor prema esencijalizmu, ili metafizici prisustva po Deridi, doveo je do koncepta intertekstualnosti i kritičkog poimanja da je književnost institucija, odnosno fikcija ideologije srednje klase.³² Sam pojam intertekstualnosti potiče od Julie Kristeve.³³ Ona polazi od Bahtinovog pojma dijalogizma i povezuje ga sa istorijskim,

³² Videti: M. Juvan, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000. 52, 92-104, 117-38

³³ Sem Kristevine, jedna od najpoznatijih teorija intertekstualnosti pripada Ž. Ženetu. U *Uvodu u arhitektu*, kao i u *Palimpsestu* on pokušava da uspostavi jednu drugačiju teoriju žanrova: „Predmet poetike nije tekst nego arhitekt, to jest skup opštih i transcendentnih kategorija – tipova govora, načina kazivanja, književni žanrovi itd. – kojima pripada svaki pojedinačni tekst.” Odnose između tekstova on određuje kao transtekstualnost (arhitektstualnost); paratekstualnost je odnos teksta prema njegovom spoljnom kontekstu – naslov, predgovor...); intertekstualnost predstavlja prisustvo jednog teksta u drugom u vidu citata, aluzija i sl, drugim rečima odnos između intratekstova; hipertekstualnost podrazumeva podražavanja i obradu dva teksta ili teksta i nekog stila); metatekstualnost je odnos teksta i komentara tog teksta. Nije zgoreg pomenuti i teoriju intertekstualnosti Mišela Rifatera (Michael Riffaterre). Po njemu intertekstualnost je modalitet percepcije, odgonetanje teksta koje vrši čitalac identifikujući strukture kojima tekst duguje svoja umetnička svojstva. Intertekst u pravom smislu je korpus tekstova koje čitalac može osnovano povezati sa tekstom pred svojim očima, tj. to su tekstovi na koje se podsetio preko onoga što čita. Rifater izdvaja tri tipa intertekstualnosti: komplametarni, posredovani i intratekstualni tip.

društvenim i političkim elementima subjekta što piše/čita ističući logiku razlike koja treba da zameni supstancu ili esenciju vezama između elemenata.³⁴

Intertekstualnost, zajedno sa povezanim konceptima „pisanja” ili „označavajuće prakse” predstavljena je u kontekstu razbijanja nekad homogenog koncepta književnosti. Tako, na primer, francuski teoretičari književnost prevode u funkcionalni pluralitet književnosti,³⁵ ili u potpunosti zanemaruju njene konture u anarhičnoj heteroglosiji. Granica između estetsko-artističkih i drugih žanrova u simboličnoj razmeni nije više unapred data, već suprotno – ona je društveno iskonstruisana u okvirima institucionalizovanih praksi, kao što su školski sistem, književna istorija i izdavaštvo. Iako je u početku smatrano da pojam žanra sadrži više supstance od književnosti, ubrzo je pokazano da on nije ništa drugo do mreža intertekstualnih i transtekstualnih veza. Ipak, nije samo intertekstualnost figurirala kao interpretativni okvir koji se suprotstavljao genološkim shvatanjima elite jer su genološke postavke doprinele objašnjenju fenomena intertekstualnosti. Došlo se do svesti da žanrovski identitet zavisi upravo od intertekstualnosti koja joj je u osnovi, i koja omogućava čitaocu da je shvati kao jasni izraz pišćeve komunikativne strategije.³⁶ Obeležena, eksplicitna intertekstualnost određuje se kao citatnost, a žanrovi koji od nje zavise su parodija, travestija, burleska, pastiš, kolaž, parafraza, varijacija, imitacija, nastavak, interpretacija itd.³⁷

Žanrovi koji počivaju na citatnosti funkcionišu kao i „obični” žanrovi, iako ih je moguće shvatiti i poput njihovih modulacija, tj. parodija. Međutim, svaki tekst može da se shvati kao parodija, bez obzira na to kakve su njegove karakteristike. To je otuda što tekstovi koji se određuju kao parodični zapravo upućuju na svoje predtekstove i kroz parodiranje njihovih osobina izlažu sličnu intertekstualnu sintaksu ili semantiku; oni takođe imaju sličnu komunikativnu funkciju, tj. pragmatiku. Parodije su zaslužne i jer se preko njih jasnije percipiraju autor, čitalac, poetika i izgrađuje me-

³⁴ Kristeva, Julia. *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, 150-53, 172-73

³⁵ Vincent B. Leitch, *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York, 1992, 59-60

³⁶ Npr, Katie Wales smatra da je žanr „intertekstualni koncept” (Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*. London 1989, 259), John Hartley navodi da se on mora razumeti kao skup odnosa između tekstova (O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske: *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London. 1994, 128); Tony Thwaites naglašava da je svaki tekst zavistan od generičkih normi koje ga ostvaruju, ali i da se generičke norme potvrđuju sa svakim tekstom (Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules: *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne 1994, 100). Derida navodi da nema teksta koji ne pripada žanru... svaki tekst pripada jednom ili više žanrovima, ne postoji nežanrovski tekst. (Derrida, Jacques: ‘The law of genre’. In W J T Mitchell (Ed.): *On Narrative*. Chicago, 1981, 61)

³⁷ M. Juvan, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000, 31-46, 265-70

tadiskurs književnosti.

U relativističkom periodu desila se promena u sistemu književne komunikacije. Indikacije, reprodukcije i rekognicije žanrovskih obeležja koje su ranije bile „posao” autora, kritike i čitalaca, proširile su se na sve koji su uključeni u predstavljanje i kritičku interpretaciju tekstova (mediji, urednici, novinari i sl). Tako je demarkacija književnih vrsta i prepoznavanje žanrovskih obeležja tekstova postalo neodvojivo od okolnosti i ciljeva učesnika (književne) komunikacije i ekonomije koji se ne koriste ili ne pozivaju na metodološko znanje.

Autori izborom žanra nastoje obezbedeti određeni tip publike i njihov potencijalni odgovor; istovremeno oni smeštaju svoja ostvarenja među poznatim delima i diskursima da bi istakli glavna tematska, stilska i ideološka obeležja svog pisanja. Za čitaoca, identifikacija žanrovskog profila određenog teksta i njihovo poznavanje postojećeg žanrovskog repertoara utiče pri izboru datog teksta i načina na koji će ga čitati. Tokom procesa čitanja, žanr funkcioniše kao medijator koji povezuje podatke koji se unose sa postojećim, zapamćenim shemama, što pomaže čitaocu da novu informaciju „obrađi” kognitivno.³⁸

U poređenju sa čitaocima, kritičari prepoznaju žanr i preko postupaka predstavljanja i potvrđivanja vrednosti publici, na primer, kada govore o apriornim skalama visokih i niskih žanrova. Medijatori teksta – urednici, izdavači i sl. – koriste žanrovske osobine da bi obezbedili svojim kućama simbolični i finansijski kapital: oni odlučuju koji je žanr profitabilan, obraćaju se određenoj grupi publike, obezbeđuju prestiž i sl. Na kraju, nisu zanemarljivi ni bibliotekari koji moraju rasporediti knjige po grupama da bi olakšali potragu za specifičnim tipom informacija.

Koncept žanra povezuje elemente i sheme govora/pisanja prema kognitivnoj aktivnosti što sređuje podatke u modele i mentalne slike, preko kojih se podaci porede i usaglašavaju sa „pozvanim”, postojećim žanrovskim shemama, tj. sa shemama pamćenja izvedenih iz prethodnih „obrada teksova”. U okviru ovakvog objašnjenja, teorija intertekstualnosti se pokazala veoma korisnom: ona ne samo da je pomogla da se obrazloži neesencijalistički pogled na poreklo, postojanje i promene žanrovskih formi, već i da se uoči i prikaže veza teksta i žanra. U tom smislu, žanrovi se ne shvataju više kao unutrašnje forme zatvorene u konkretnim objektima iste klase, već kao rezultat intertekstualnih i metatekstualnih procedura koje u potpunosti obuhvataju i određuju pisanje i čitanje.

Intertekstualna objašnjenja žanra omogućila je poststrukturalistička dekonstrukcija opozicije kod – tekst. Strukturalisti su kod shvatali kao fundamentalni i smostalni entitet koji postoji nezavisno od tekstova i proiz-

³⁸ Keunen, Bart. „Bakhtin, Genre Formation, and Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata.” CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2.2 (2000): <<http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>>

vodi iste, ili kao urođenu kategoriju individualne svesti ili kolektivno nesvesnog. Tekst se shvatao kao drugostepena, izvedena, derivaciona pojava. Takva logika bila je prisutna i u odnosu između teksta i žanra, jer se potonji razumeo kao lingvistički podkod. Roland Bar je u periodu prelaska sa strukturalizma na poststrukturalizam, bio prvi koji je ovaj odnos izokrenuo naglavce. On je prikazao kod ne kao apstraktni sistem znakova realizovan u konkretnom tekstu, već kao nestabilno, otvoreno ukrštanje tekstova u njihovoj označiteljskoj praksi, ili kao specijalni oblik intertekstualnosti. Ontološki, kod je predstavljao parazita konkretnog teksta i govora.

Na kraju, intertekstualnost se pokazala kao uspešna u dekonstrukciji tradicionalne hijerarhije po kojoj svaki tekst pripada književnoj vrsta, ova rodu ili prirodnoj formi, a ona književnosti kao metažanru. Književno ostvarenje, u potpunosti nasuprot, evocira mnoge i različite generičke reference, efikasno ih mešajući i prilagođavajući. Tekst je prostor gde se različiti generički modeli ne samo susreću već i konstruišu i dekonstruišu jedni druge. Intertekstualne reference na prototipične tekstove i formalno-tematske osobine prisutne u različitim serijama sličnih tekstova odlučujući su faktori u formulisanju žanrova, koji obezbeđuju njihov kontinuitet u svesti pisaca, čitalaca, kritičara i drugih, i u isto vreme ih menjaju kroz istoriju. Intertekstualnost transformiše žanrovsku strukturu, jezik, teme i funkcije, smeštajući ih u vezu sa drugim književnim i vanliterarnim žanrovima koje pokreće repertoara socijalnih diskursa.³⁹

Koncept intertekstualnosti, suprotstavljen metafizici prisustva, snabdeo je genologiju mogućnošću objašnjenja žanrovskog identiteta bez zanemarivanja semantičkih, sintaksičkih i pragmatičnih dimenzija teksta. Ove dimenzije su početne pozicije prilikom formiranja žanrova u književnoj produkciji i žanrovskoj svesti. Žanrovi postoje na društvenim praksama koje okružuju, obuhvataju i određuju intertekstualne i metatekstualne reference na prototipične tekstove ili nizove tekstova. Žanrovi su zapravo kognitivna i pragmatična sredstva za intertekstualno usklađivanje sa postojećim modelima.

Zato smatramo da žanr kao pojam predstavlja kategoriju na osnovu koje se vrši interakcija sa tekstem, drugim rečima stvaranje i interpretacije, povezivanje i razlikovanje tekstova. Pošto je suštinski vezan za tekst, određivanje žanra neminovno mora započeti definisanjem pojma teksta. Većina genoloških teorija čini previd jer polazi od žanra i ide ka tekstu, a ne obrnuto.

Tekst je lingvističko-semiloška kategorija koja predstavlja svako ulančavanje znakovnih jedinica u vremenu i prostoru, fiksirano i konkretizovano prema normama datog znakovnog sistema, komunikativne funkcije.

Lingvistika pod tekstem podrazumeva ostvareni produkt (pred-

³⁹ Videti Marc Angenot, „Intertextualité, interdiscursivité, discours social,” *Texte 2*, 1983, 101-112.

met) i prevashodno se bavi njegovom gramatičnošću, odnosno sintaksičko-semantičkim karakteristikama. Da bi jedan niz jezičkih jedinica bio smatran tekstom, on mora da zadovolji sedam principa gramatičnosti. To su: kohezija, koherencija, intencija, prihvatljivost, informativnost, stituiranost i intertekstualnost.⁴⁰

Tekstualni nivo predstavlja zaseban nivo lingvističke analize jezika s obzirom na to da zadovoljava princip o dvostrukoj artikulaciji po kome se svaki nivo sastoji od jedinica nižeg i istovremeno izgrađuje jedinice višeg nivoa. U tom smislu, tekst se određuje kao spoj najmanje dve emancipovane, izdvojene rečenice između kojih se uspostavlja neki tip logičko-semantičke veze, a kontekst predstavlja viši nivo ostvaren posredstvom tekstova. Gramatičko proučavanje konteksta obuhvata analizu tekstualnih i leksičkih konektora koji predodređuju tip smisaonih odnosa između rečenica i teksta.

Semilogoja u tekstu vidi komunikativni proces i smatra da osim gramatičkog, jezičkog principa u njegovoj realizaciji učestvuje najmanje još jedan modelativni sistem. Iako polazi od gramatičkih svojstava, semilogiju prevashodno zanimaju ti drugi, naknadni modeli preko kojih se tekst ostvaruje i otuda posebnu pažnju poklanja produkciji, recepciji i interpretacijama tekstova.⁴¹

U semiloškoj perspektivi tekst se shvata kao spoj iskaza – minimalnih komunikativnih jedinica. Da bi imao komunikativnu funkciju, on mora da zadovolji tri kriterijma: efikasnost, efektnost i prikladnost. Efikasnost zahteva da se tekst koristi sa minimumom napora. Efektnost je suprotna jer nastoji da impresionira i stvori adekvatnu sutciju za prihvatanje ili dopadanje komunikativnog cilja. Prikladnost usaglašava prethodna dva principa, odnosno karakteristike teksta sa standardima tekstualnosti.⁴²

Nauka o znakovima na svoj način interpretira princip dvostruke

⁴⁰ Kohezija su načini na koji se jezičke činjenice od kojih se tekst sastoji smisaono povezuju u rečenice (referencijalnost (denotacija), elipsa, konjukcija, leksička kohezija) (M. A. K. Halliday, R. Hasan, *Cohesion in English*, London, 1976). Koherencija podrazumeva principe preko kojih se ostvaruje unutrašnji smisao teksta i vezuje za spoljašnji svet – logičko-semantičke veze u tekstu i prema stvarnosti. Intencionalnost obuhvata nameru pošiljioca da ostvari kohezivan/koherentan tekst čija je svrha ostvarivanje cilja koji se može identifikovati. Prihvatljivost je primaočevo očekivanje da tekst bude kohezivan/koherentan i od neke važnosti za njega. Informativnost se tiče (ne)predvidljivosti i (ne)očekivanosti teksta u datoj situaciji: u slučaju da je tekst nepredvidljiv (pošto je neočekivan) „potraga za motivima njegovog nastanka i svrhe” odvija se od strane primaoca (D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, 1986). Stituiranost obuhvata probleme prilagođavanja teksta datoj situaciji: tekst mora da je relevantan za situaciju u kojoj se koristi. Intertekstualnost je produkcija i recepcija teksta zavisna od poznavanja drugih tekstova učesnika komunikacije. (de Beaugrande, R. W. U. Dressler, *Introduction to text linguistics*, London, 1981).

⁴¹ J. Dolník, E. Bajzíkova, *Textová lingvistika*, Bratislava, 1998.

⁴² de Beaugrande, R. W. U. Dressler, *Introduction to text linguistics*, London, 1981, *Pragmatics. The Linguistics Encyclopedia*, Ed. Kirsten Malmkjaer Malmkjaer, London, 1991.

artikulacije jezika. Ona u tekstu vidi kako niz znakova (komunikativnih jedinica) koje ga ostvaruju, tako i ostvareni znak. Nivo na kome se tekst ispoljava kao znak jeste kultura. Uključivanje teksta u kulturu realizuje se preko diskursnih praksi – entiteta karakteristične društvene pozicije i komunikativnih strategija koji vrše naknadno modelovanje stvarajući od teksta predmet komunikacije: obrazovni sistem, nauka, umetnost, političke stranke, elita, umentici, udruženja književnika, sportista, amatera, penzionera i ljubitelja svega i svačega, mediji, nevladine organizacije..., rečju, sve što čini društvenu stvarnost datog vremena i prostora i oglašava se na javnoj sceni kreirajući horizont komunikacije. Diskursne prakse ne podrazumevaju samo institucionalizovane oblike tekstualne komunikacije, već u isto vreme obuhvataju i one vaninstitucionalne, subverzivne. Takođe, one se menjaju vremenom što dovodi i do promena smisla tekstova, odnosno kulture u celosti.

Prema tome, tekst je određen janusovskom prirodom jer kao konkretan, ostvareni predmet neprestano menja svoje smislove, tj. predstavlja proces. Invarijantni deo teksta tiče se njegove fiksiranosti, tačnije sintakse, dok varijabilni obuhvata semantičku⁴³ i pragmatičku stranu, te podrazumeva različite interpretacije sintaksičkih odnosa, bilo na unutrašnjem planu međusobne povezanosti sintaksičkih elemenata, bilo u smislu psiho-ideoloških (spoljašnjih) koncepata u čijim okvirima se stituiraju.

Ovakva priroda teksta mora se uzimati u obzir prilikom definisanja pojma žanra.⁴⁴ Zato možemo reći da žanr predstavlja kognitivnu kategoriju,⁴⁵ u isto vreme i produkt i proces, koja omogućava razumevanje, osećanje, spremnost i želju⁴⁶ za stvaranje/prihvatanje/povezivanje tekstova,⁴⁷ upućuje na način na koji se stvarnost doživljava i predstavlja, i

⁴³ Semantiku teksta ni u kom slučaju ne treba poistovetiti sa „značenjem“ ili „idejom“. Ona podrazumeva funkcije, odnose sintaksičkih elemenata. Najbolji dokaz da je reč o promenljivoj kategoriji jeste primer Hamleta. Sve do 19. veka oklevanje danskog kraljevića nije smatrano relevantnim jer se radilo o karakterističnim postupcima, tačnije odnosima elemenata u tragediji osвете. Međutim, kada je ovaj podžanr prestao da bude aktuelan, počeo je da se pripisuje i drugačiji smisao sastavnim elementima tragedije te se način povezivanja isith krenuo tumačiti kroz poznati koncept neodlučnosti.

⁴⁴ U genologiji se vodila polemika oko toga da li žanr pripada tekstu ili diskursa, ili su tekst i diskurs žanrovski. Npr, Mery Louise Pratt, predstavnik teorije govornih činova, zastupala je tezu da nije reč isključivo o književnoj već kategoriji diskursa i govora, tj. da žanr pripada diskursu (Mery Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977), ali je Derrida pokazao obrnuto, da je svaki tekst i diskurs neminovno žanrovski (J. Derrida, „The Law of Genre,” *Acts of Literature*, ed. D. Attridge, New York, 1992, 221-252).

⁴⁵ Kogniciju predstavlja jedinstvo mišljenja, razumevanja, osećanja i želje: Reiss, Katharina, „Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen,” *Lebende Sprachen*, 22, 1976, 97-100.

⁴⁶ Pojam želje u nauci o književnosti shvata se na različite načine. Najčešće se određuje u psihološko-filozofskom (frojdoovsko-lakanovskom) smislu kao nedostatka željenog objekta i potreba za njegovom nadoknadom. Osim ovoga, izdvaja se naratološki koncept Pietera Bruksa (Peter Brooks) koji u želji vidi ono što inicira pripovest, motiviše i snabdeva

određen je prepoznatljivim sintaksičkim, semantičkim i pragmatičnim svojstvima.

Kognitivna priroda žanra proizilazi iz činjenice da je tekst element jezika, odnosno deo jezičke kompetencije.⁴⁸ Predispozicije za usvajanje jezika tiču se ne samo mogućnosti ovladavanja fonološkim, morfološki, leksičkim, sintagmatskim i sintaksičkim normama, već i sposobnošću stvaranja i razumevanja tekstova. Ako neko može da stvori i razume tekst, onda to znači da je u stanju i da poveže više tekstova na osnovu njihovih zajednički karakteristika, tačnije, vice veras: upravo na osnovu poznavanja tih zajedničkih karakteristika neko je u stanju da stvori i prepozna tekstove. Sposobnost stvaranja/prepoznavanja tekstova poslednja je faza u ovladavanju jezikom, jer se u suštini komunikacija ne realizuje (samo) preko rečenica, reči ili glasova, već i preko teksta, kao najmanje dve povezane rečenice sačinjene od sintagmi i leksema, ostvarenih morfemama, tj. fonemama i njihovim distinktivnim obeležjima. Otuda žanrovska kompetencija postoji i izgrađuje se u okviru jezičke. Iako je još Sosir izdvojio nivo teksta kao onaj nadređen rečeničnom, žanrovske pojave u nauci o književnosti retko su posmatrane van rečenice ili iskaza. Međutim, pojam žanra predstavlja skup zajedničkih osobina koje se pripisuju tekstovima i/ili preko kojih se oformljavaju i realizuju tekstovi. Kako je ovladavanje tekstom vezano za savladavanje jezičkih (sistemskih) pravila, i deo je jezičke kompetencije, logično je da i mogućnost izdvajanja tih zajedničkih osobina predstavlja deo jezičke kompetencije.

To znači da je žanrovska kompetencija deo opšte jezičke (semio-loške) kompetencije i predstavlja principe na osnovu kojih se stvaraju i razumevaju tekstovi. Pošto je u pitanju sistem normi koje određuju korišćenje teksta, jako je bitno naglasiti razliku između pojmova jezičke norme i zakona. Norme predstavljaju institucionalizovane principe na osnovu kojih se vrši komunikacija. Njihovo narušavanje je dozvoljeno (i neprestano se dešava), što ne onemogućava, već samo modifikuje komunikativni proces. Nasuprot njima, jezički zakoni su sistemske kategoriji čije

energijom njeno čitanje, i animira kombinatornu igru stvaranja smisla (Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, London, 1984, 48). U tom pogledu, želja se shvata kao potreba za smislom, a žanr je jedan od instrumenata ostvarivanja smislenosti u tekstu. Zato kognitivnu komponentu žanra kao želje treba shvatiti poput potrebe za osmišljavanjem stvarnosti. Međutim, pošto je želja kako unutrašnja tako i institucionalizovana, nametnuta potreba za nadopunjavanjem nedostajućeg, promene u književnosti, žanru nisu ništa drugo do usklađevanje zadovoljavanja želje sa diskursnim praksama.

⁴⁷ Do sličnih stavova došao je i Piter Bruks po kome pripovest može biti specijalna sposobnost ili kompetencija koju učimo, određena podvrsta jezičkog koda koja, kada je njome ovladano, dopušta da sumiramo i ponovo prenesemo pripovesti u druge reči i druge jezike, da ih prenesemo u druge medije, pri čemu ostaju prepoznatljivo verne originalnoj pripovednoj strukturi i poruci (Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, London, 1984, 3-4). Mi smatramo da se ova kompetencije ne tiče samo pripovednih tekstova, već tekstova uopšte.

⁴⁸ Videti: Van Dijk, Teun A. „Story Comprehension: An Introduction.” *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts* 9 (1980): 1-21.

kršenje onemogućava komunikaciju u datom kontekstu. Međutim, ni one nisu apsolutno nepromenljive. Promena normi odražava se i na sistem (zakone). Da bi se ona uočila, moraju postojati dva konteksta različitih zakona. Zato se sistemske promene primećuju jedino u dijahroniji, nasuprot onih koje se tiču normi i koje dolaze do izražaja u sinhroniji. O žanrovima valja isključivo govoriti iz aspekta normi, a ne žanrovskih zakona.

Ako prihvatimo činjenicu da su žanrovi kognitivne kategorije, onda ih moramo posmatrati ne samo u kontekstu književnosti već i kulture uopšte, pošto se semiološki pojam teksta ne iscrpljuje isključivo na verbalnim ostvarenjima. Onaj ko je u stanju da prepozna npr. avanturu u književnom tekstu moći će to isto da učini i sa filmom, video igrom ili nekim drugim tekstom. To znači da je žanra u isto vreme i predmet (žanr) ali i proces (žanrovsko). Predmetnost žanra vezana je za karakteristike skupa tekstova u konkretnom mediju kroz koji se oni ostvaruju (književnost, film, video igre...), dok procesualnost podrazumeva da se te konkretne osobine u protoku vremena menjaju i da važe za sve medije u kojima se pojavljuju.⁴⁹

Procesualna priroda žanra ukazuje i na to da nije reč o mentalnoj slici – zatvorenoj šemi sa kojom se tekstovi usaglašavaju, već se radi, da ostanemo u skladu sa metaform koju smo upotreбили, pre o elementima te slike, boji, ramu, potezu četkice, na osnovu kojih se tekstovi mogu povezivati. Otuda proizilazi da se povezivanje/stvaranje tekstova može vršiti u zavisnosti od toga da li se u obzir uzima sličnost u pogledu boje, poteza četkice, rama ili nečeg drugog. U suštini, postoje tri ravni na osnovu čijih elemenata se povezivanje/stvaranje tekstova vrši. To su sintaksička, semantička i pragmatična ravan. Recimo, ako govorimo o romanu, pesmi i drami tekst(ovi) su izdvojeni na osnovu sintaksičkih osobina. Kažemo li da je u pitanju ljubavna pesma, tekst pridružujemo skupu koji na semantičkom planu upućuju na ljubav (a na sintaksičkom na pesmu). Ali, i pragmatične osobine mogu igrati primarnu ulogu u izdvajanju zajedničkih osobina tekstova. Najpoznatiji primeri su bestseleri koji ističu da je reč o tekstovima koji se dobro prodaju, ne konkretizujući kakve su njihove sintaksičko-semantičke osobine; isto važi i za luksuzna, džepna, ilustovana, antikvarana i sl. izdanja.

Pirsova teorija o abdukciji⁵⁰ dokazuje tezu o otvorenosti kognitivnih struktura. Naime, većina genoloških postavki zasniva se na principima

⁴⁹ Jim Collins (*Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, New York, 1989, 46) i Steven Naale („Question of Genre“, Screen 31, 1990, 56-58) su pokazali da žanrovi nemaju apriorno zadate norme, već da ih neprestano izgrađuju i sastavljaju, proširuju i transformišu. Kao dinamičan proces, žanr je određen ponavljanjem postojećih normi, ali i fundamentalno uslovljen razlikama i promenama u odnosu na nju.

⁵⁰ Pirs je shvatio da se na osnovu koncepcije indukcije i dedukcije ne može objasniti kreativnost ni „naučnost“ mišljenja te je uveo i treću kategoriju – abdukciju koju je, u krajnjoj instanci odredio kao ništa drugo do pogađanje – *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. By Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Bruks, vol. 7, Cambridge, 1966, 219.

indukcije ili dedukcije: one na osnovu pojedinačnih primera stižu do pravila, ili ista primenjuju u objašnjavanju pojedninačnog. Ovakvi postupci isključuju svaki dinamizam i otvorenost jer preko gotovih modela sprovede analizu. Pris je pokazao da kognicija funkcioniše na drugačijim principima, na abdukciji – pretpostavci.⁵¹ To je sposobnost prilagođavanja, usaglašavanja novih primera sa postojećim pravilima, ali takođe i kreativnost u pronalaženju novih pravila. Žanrove treba shvatiti upravo tako, kao otvorene modele koji se usaglašavaju i menjaju na principu presupozicije (pretpostavke).

Po generativnim gramatičarima, presupozicija se odnosi na ono što je poznato, odnosno što se podrazumeva (pretpostavlja) u trenutku komunikativnog čina i u odnosu na ovo predznanje vrši se semantička interpretacija datog iskaza: izbor određenih žanrovskih elemenata povlaži za sobom i odgovarajuće presupozicije, tj. pretpostavke. Na primer, ako se na početku teksta susretnemo sa zombijem, svakako ćemo pretpostaviti da je reč o hororu. To je princip funkcionisanja žnara, pri čemu se žanrovske pretpostavke mogu ticati njegove sintakse, semantike i pragmatike.

Pošto je reč o predispozicijama kognitivne prirode, njihova realizacija u dispozicije vrši se na osnovu konkretnog aktiviranja, tako da različiti načini aktuelizacije utiču na modifikovanje tih kognitivnih struktura. Zato se pojam žanra ne može svesti isključivo na gotove mentalne slike ili konkretan tekst, nego se moraju uzimati u obzir i situacije u kojima se ostvaruje i koje mogu da dovedu do modifikacija. Te situacije nisu ništa drugo do diskursne prakse koje oblikuju kognitivne modele.

Usvajanjem jezika stvara se sposobnost stvaranja i povezivanja tekstova. Usmeravanje tih procesa vezano je za kontekst u kome se producent /receptijent nalazi i tiče se institucija koje utiču ne njega. Dete od majke, počevši od porodice, preko školskih ustanova, do društva u kome se kreće i medija kojima je izloženo, stvara modele preko kojih vrši interakcije sa tekstom, doživljava i interpretira stvarnost. Zato diskursne prakse predstavljaju, osim kognicije, drugu relevantnu kategoriju koja utiče na žanrovsko poimanje i poimanje žanra.

Diskursne prakse odredili smo kao entitete karakterističnih društvenih pozicija i komunikativnih strategija koji naknadno modeluju tekst. Tačnije, one utvrđuju smisao teksta relevantan za dati kontekst. Otuda se pod diskursnim praksama podrazumevaju institucionalizovani i subverzivni elementi društvenog, političkog, ekonomskog, religioznog, naučnog..., rečju kulturnog života. Svaki od navedenih elemenata na poseban način

⁵¹ To su potvrdili i novi ekserimenti ističući da se komunikacije ne vrši na osnovu rečenica kao ostvarenih jedinaca, već da počiva na pretpostvakama. Videti: Van Dijk, Teun A, Walter Kintsch. *Strategies of Text Comprehension*. New York, 1983. Hirš umesto abdukcije koristi termin *implikacije* (Hirsch, E. D. jr, *Validity in Interpretation*, New Heaven, 1971)

posmatra stvarnost, a sveukupnost diskursnih praksi (kulutra) određuje sve-tonazor (pogled na svet) karakterističan za dati period.

Razumljivo je da će i interakcija sa tekstom zavisti od navedenih činilaca. Da bi postojao, žanr mora da bude prihvaćen u kulturi. O jednom žanru se govori tek onda kada učesnici komunikacije prihvate da određene sintaskičko-semantičko-pragmatičke zajedniče osobine tekstova predstavljaju žanrovsku strukutru. Sve dok se to ne desi, te osobine ostaju na nivou mogućnosti. Kada se kognitivne mogućnosti potvrde praktično i overe svešću kulturnih činioaca da je reč o autentičnoj pojavi, možemo govoriti o postojanju žanra. Jer, žanrovi postoje da bi olakšali, a ne zakomplikovali komunikaciju.⁵² Oni kao skup presupozicija upućuju komunikatore na to šta mogu da očekuju od konkretnog teksta.⁵³

Upućivanje se vrši ne samo preko konkretnih sintaskičko-semantičkih osobina već i objekta u kome se ostvaruje konkretizacija medija teksta (knjiga, ram, plakat filma, izgled cd-a). Žanrovi i svojom prepoznatljivom grafostilematikom otvaraju određene horizonte očekivanja. Tako dosadne korice naučne knjige aktiviraju sasvim drugačija očekivanja od, recimo, ilustracija nekog SF-a. Neretko se na omotu susrećemo sa drugim tekstom (žanrovskim citatom) koji treba da uputi na smisao onoga koji se prenosi: horor će na naslovnici imati čudovište, detektivika nešto od detektivskih rekvizita, krimi oružje, remek-delo kožni povež sa zlatotiskom imena autora i/ili naziva knjige. Zato se knjige ne kupuju jedino radi tekstova koje prenose, već i zbog samog izgleda, kako bi se složile sa bojom enterijera ili popunile rupu u biblioteci na osnovu izgleda, formata i sl.

Sem po ukrasima, omoti su zanimljivi jer prenose i izvode iz recenzija. Uvek su to „autoriteti”, bilo pisci/kritičari, bilo mediji (listovi, časopisi i sl.), i upravo ovi citati ukazuju na odnos diskursnih praksi prema žanru, tačnije, oni upućuju na koji način tekst koji knjiga prenosi treba stituirati i čitati.

Promena diskursnih praksi (načina doživljavanja i prikazivanja sveta) uslovljava i promenu u odnosu prema žanru koja je primetna i kroz odnos prema objektu konkretizovanja medija teksta. U prvoj polovini 20. veka bilo je nezamislivo da se dela Agate Kristi ili Konana Dojal pojave u luksuznim izdanjima – danas je to gotovo pravilo. Ali isto tako, kod nas je do kriznih 90. bilo van pameti očekivati da se na kiosku ili kod kolporetera mogu pronaći naslovi klasika.

Autori se povode za istim žanrovskim očekivanjima. I oni su podložni manipulaciji, koja se ostvariye počevši od štiva što im je nametnuto

⁵² Gledhill, Christine: 'Genre'. In Pam Cook (Ed.): *The Cinema Book*. London, 1985, 63. Fiske, John: 'Intertextuality', *Television Culture*, London, 1987, 114, 117;

⁵³ E. D. Hirish je pokazao da žanr, sem ostalog, uključuje i pojam očekivanja: vrste značenja nisu vezane samo za tematske ili idološke aspekte, već se tiču znatno širih pojava, na primer, odnosa pripovedača i interpretatora, vrste rečnika i stula, različitih semantičkih implikacija i sl. Hirsch, E. D. jr, *Validity in Interpretation*, New Heaven, 1971, 74.

ili sami biraju da čitaju, pa do medija i mode čitanja. Takođe, s obzirom na to da diskursne prakse proizvode i utvrđuju vrednost žanra u datom kontekstu, izbor istog vrši se i na osnovu pretpostavke o (materijalnoj ili „umetničkoj“) koristi koju može doneti.

O pojmu žanra se, stoga, mora govoriti s obzirom na sintaksičke, semantičke i pragmatičke osobine koje ga određuju. Smatramo da je uzrok zabuna žanrovskih teorija insistiranje na podvojenosti navedenih mogućnosti interakcije tekstovim. Tako tekst može na sintaksičkom planu pripadati jednom, na semantičkom drugom a na pragmatičkom trećem žanru. Na primer *Biblija*: sintaksički, ona se određuje kao zbirka tekstova, koje karakteriše religiozna semantika, dok je na pragmatičnom planu bestseller pošto se radi o najprodavanijoj knjizi svih vremena.

Treba naglasiti da navedena žanrovska svojstva jesu relativne kategorije podložne promeni. Ako smo za tekst pomenuli da je njegov invarijantni deo vezan za sintaksu, o žanrovima se to ne može reći. Ono što u jednom vremenu predstavlja sintaksu žanra, kasnije može da se dovede u pitanje. To ne važi isključivo za parodične oblike, već se tiče transformacije samog žanra. Ipak, iako se sintaksa menja, osobine koje uslovljavaju identifikaciju teksta konkretnim žanrom uvek su prisutne.

I na planu semantike možemo govoriti o takvim postojanim i promenljivim osobinama. Efekat koji je vezan za žanr može se uzeti kao relativno postojan. Da bi nešto bilo određeno kao konretnan žanr, efekat mora da bude karakterističan. Međutim, problem je što efekat može da se promeni. Na primer, ono što je nekada, recimo, izazivalo smeh, danas može da čini suprotno. Ovakva mogućnost otvara pitanje kako tekst koji je izgubio svoj žanrovski efekat shvatiti – izvorno ili u okviru novog smisla. Odgovor zavisi od pragmatičnog aspekta, najmanje postojanog skupa žanrovskih osobina.

Pragmatiku predstavljaju karakteristike koje proističu na osnovu pozicije i vrednosti žanra u konkretnim diskursnim praksama. Svetonazor koji određuje jedno vreme i prostor neprestano se menja, i to ne samo u smislu pojavljivanja novih, već i kroz reinterpretacije starih i postojećih pogleda na svet i načina njihovog doživljavanja i prikazivanja. Zato, u okviru promena ovih diskursnih praksi dolazi i do promena po pitanju žanrova.

Relativistička paradigma pokazala je da „filozofski smislovi“ koji su se pripisivali žanru, tačnije njegovom efektu (semantici), ne postoje, već se naknadno konstruišu kroz interpretaciju. Tako je horor u početku smatran žanrom čija je funkcija izazivanja straha i jeze na fizičkom, da tako kažemo, nivou. Međutim, u drugoj polovini dvadesetog veka, shvatilo se da postoji i jedna metafizička dimenzija koja prati taj strah i jezu, da prikazi telesnog devastiranja upućuju na egzistencijalnu aneksioznost. Zato je neophodno razlučiti efekat, semantiku žanra od psiho-ideološkog smisla koji se istom pripisuje i pripada interpretaciji, pragmatici.

Efekat (semantika) žanra predstavlja celovitost, način na koji se elementi sintakse povezuju radi ostvarivanja i postizanja određenog komunikativnog cilja, za razliku od psiho-ideoloških smislova koji interpretiraju efekat u skladu sa pragmatičnim kontekstom. U suštini, za pojmovnu identifikaciju žanra nisu bitne jedino karakteristike koje se ispoljavaju u sinhroniji. Teorija recepcije i hermenautika su pokazale da se u obzir moraju uzimati kako aktuelne tako i one interpretativne vrednosti koje su se javljale kroz dijahroniju, od trenutka formiranja pojma do momenta interpretacije.

Ovakva relativnost i promenjivost sintakse, semantike i pragmatike žanra uslovljena diskursnim praksama kao načinima doživljavanja i predstavljanja stvarnosti u kojima se on pojavljuje ili intepretira, iziskuje da se o žanru ne sme govoriti kao fiksiranoj kategoriji. Cilj genoloških proučavanja ne bi trebalo da se iscrpljuje utvrđivanjem žanrovske sheme, već se mora težiti određivanju dominantnih elemenata u shemama koje se smenjuju kroz istoriju.

Izdvajanje dominantni prozilazi iz dijahronijske analize. Ali, ona nikada ne može da bude do kraja objektivna i sveobuhvatana pošto je uslovljena pozicijom, diskursnom praksom, u kojoj se interpretator nalazi i iz koje vrši analizu. Time zatvarmao krug genoloških teorema, jer ako sintaksa prestavlja osnovno polazište u bavljenju žanrom, diskurna praksa je okvir kroz koji se ono sprovodi. Interpretator kao njen zatočenik nikada ne može da predvidi šta će biti sa žanrovskim osobinama u budućnosti: svaka teorija je krajnje relativna i važeća samo za kontekst u kome se pojavljuje.

LITERATURA:

- Angenot, Marc, „Intertextualité, interdiscursivité, discours social,” *Texte 2*, 1983.
Aristotel, *Poetika*, Beograd, 2002.
Brooks, Peter, *Reading for the Plot : Desing and Intention in Narrative*, London, 1984.
Chandler, David, *An Introduction to Genre Theory*, www.aber.ac.uk/media/Documents/intgenre/intgenre.html, 1997.
Collected Papers of Charles Sanders Pierce, ed. By Charles Hartshorne, Paul Weiss and Arthur W. Bruks, vol. 7, Cambridge, 1966.
Collins, Jim, *Uncommon Cultures: Popular Culture and Postmodernism*, New York, 1989.
de Beaugrande, R, W. U. Dressler, *Introduction to text linguistics*, London, 1981.
Derrida, Jacques: „The law of genre.” *On Narrative*, W J T Mitchell (Ed.), Chicago, 1981.
Derrida, Jacques, „The Low of Genre,” *Acts of Literature*, ed. D. Attridge, New York, 1992.
Dolník, J, Bajziková, E. *Textová lingvistika*, Bratislava, 1998.

- Eco, Umberto, „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” *Daedalus magazine*, Fall 1985.
- Fiske, John: ‘Intertextuality’, *Television Culture*, London, 1987.
- Gledhill, Christine: ‘Genre’. Pam Cook (Ed.): *The Cinema Book*, London, 1985.
- Greimas, A. J, *Semantique structurale : recherche de methode*, Paris, 1966.
- Halliday, M. A. K. R. Hasan, *Cohesion in English*, London, 1976.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München, 1973.
- Hirsch, E. D. jr, *Validity in Interpretation*, New Heaven, 1971.
- Juvan, Marko, *Intertekstualnost*, Ljubljana, 2000.
- Keunen, Bart. „Bakhtin, Genre Formation, and Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata.” CLCWeb: Comparative Literature and Culture 2.2 (2000): <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-2/keunen00.html>
- Kristeva, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Kun, Tomas, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd, 1974.
- Language, Literature and Meaning*, ed. John Odmark, Amsterdam 1980.
- Leitch, Vincent B, *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York, 1992.
- Lotman, Juri, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
- Lotman, Juri, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976.
- Milosavljević, Petar, *Teorijska misao o književnosti*, Novi Sad, 1991.
- Milosavljević, Petar, Problem teorije literarne genologije”, *Književni rodovi i vrste – teorija i istorija III*, Beograd, 1985.
- Moderna tumačenja književnosti*, urednik Zdenko Lešić, Sarajevo, 1981.
- Nale, Steven, „Question of Genre”, *Screen*, 31, 1990.
- O’Sullivan, Tim, John Hartley, Danny Saunders, Martin Montgomery & John Fiske: *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*. London. 1994.
- Pavličić, Pavao, *Književna genologija*, Zagreb, 1983.
- Popović, Tanja, *Rečniku književnih termina*, Beograd, 2007.
- Pragmatics. The Linguistics Encyclopedia*, Ed. Kirsten Malmkjaer, London, 1991.
- Pratt, Mery Louise, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, 1977.
- Reiss, Katharina, „Texttypen, Übersetzungstypen und die Beurteilung von Übersetzungen,” *Lebende Sprachen*, 22, 1976.
- Savić-Rebac, Anica, *Antička estetika i nauka o književnosti*, Beograd, 1955.
- Sperber, D, Wilson, D. *Relevance: Communication and Cognition*, Oxford, 1986.
- Suvremene književne teorije*, urednik Miroslav Beker, Zagreb, 1986.
- Thwaites, Tony, Lloyd Davis & Warwick Mules: *Tools for Cultural Studies: An Introduction*. South Melbourne 1994.
- Van Dijk, Teun A. „Story Comprehension: An Introduction.” *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts*, 9, 1980.
- Van Dijk, Teun A, Walter Kintsch. *Strategies of Text Comprehension*. New York, 1983.
- Veselovski, Aleksandar, *Istorijska poetika*, Beograd, 2005.
- Viner, Norbert, *Kibernetika i društvo*, Beograd, 1964.
- Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*. London 1989.
- Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, 1976.

Dejan Milutinovic

GENRE – CONCEPT, HISTORY, THEORY

Summary

The paper „Genre – Concept, History, Theory” aims to offer a concise overview of the conceptions of genre and present an understanding which should contribute to the foundation of a consistent genological model. At the beginning, conceptions of genre from ancient times to poststructuralism are described. In order to present the grand corpus as descriptively and succinctly as possible, Dejan Milutinovic uses Kuhn’s classification of scientific paradigms and discusses the genological constructs that marked the Ptolemean, Galilean, and relativist periods. Genre is understood as a phenomenon based on which interaction with texts is made, and this is why, in defining it, linguistic and semiological conceptions are taken into account. This way, the position is reached that genre represents a cognitive category, simultaneously a product and a process, enabling the understanding, feeling, readiness and wish to create/accept/interlink texts, and it is delineated by recognizable syntactic, semantic, and pragmatic properties. The author particularly insists that if syntax is the principal starting point in dealing with genre, discourse practice (pragmatics) is the framework through which it is carried out. The interpreter, its captive, can never predict what will happen to the properties of genre in the future: each theory is ultimately relative and valid only in the context in which it occurs.

Драгиша Бојовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

ПОНАВЉАЊЕ ПАТРИСТИЧКИХ ЦИТАТА У СРПСКОЈ ЦРКВЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

САЖЕТАК: У раду се говори о понављању патристичких цитата у различитим делма српских средњовековних писаца. Реч је о цитатима из дела Светог Јефрема Сирина и Светог Григорија Паламе које је аутор рада идентификовао, показавши њихову фреквентност у цитирању и парафразирању.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: цитат, патристичка књижевност, српска црквена књижевност, Свети Јефрем Сирин, Свети Григорије Палама

У средњовековном књижевном делу присутна су три доминантна рецепциона нивоа којима се успоставља комуникација са литерарном традицијом. То дело је, у ствари, одраз утицаја тројне ли-терарне светости – *trinae litterariae sanctitates*, коју чине: Свето Писмо (Стари и Нови Завет), Света Литургија (богослужбене песме) и Свети Оци (патристички текстови). Сваки нови текст, који настаје под утицајем ове литерарне традиције, преузима и светост присутну у њој. Тиме стари текст наставља живот сопственом светошћу а не литерарном аутономношћу, а некадашња литерарна аутономност постаје део новог тоталитета. Средњовековни аутор не трага, како нам се данас чини, за цитатом, већ за идејом тог цитата. Задатак данашње науке о средњовековној књижевности је да истражи обе димензије поступка: литерарну функционалност идеје и мисли садржаних у цитату и при-суство цитата у аутономним књижевним текстовима и у средњовековној књижевности као целини.

Већ на почетку развоја српске црквене књижевности² налазимо образац једног овако сагледаваног дела. *Житије светог Симеона* од Светога Саве настало је под утицајем сва три елемента литерарне светости. Библијске цитате у овом делу су идентификовали Станоје

¹ bodra@ptt.rs

² О употреби појма српска црквена књижевност види рад: Драгиша Бојовић, *Идеје србистике и наставни програм старе српске књижевности*, Дело Петра Милосављевића и србистика, Зборник радова са научног скупа „Дело Петра Милосављевића и србистика” (Грачаница, Косовска Митровица, 23. и 24. октобар 2002), Филозофски факултет, Косовска Митровица 2002, 316-323.

Станојевић и Душан Глумац.³ Највише цитата у њему је из јеванђеља и Псалтира. Димитрије Богдановић је указао на позајмице из богослужбене поезије: самогласна погребна стихира, мртвен из Октоиха, погребни канон из чина опела, трећи антифон другог гласа на васкрсној јутрењи у недељу, у октоиху.⁴ Реч је углавном о стиховима који су у функцији илустрације мотива пролазности. Овоме треба додати и позајмицу из вечерње стихире за празник Светог цара Константина и царице Јелене. За Немању Свети Сава каже да је, као и цар Константин, имао „Соломонову премудрост, Давидову кротост и Јосифову добру нарав.”⁵

Истраживања су показала да у овом житију има позајмица и из патристичке књижевности, нарочито из дела Светог Јефрема Сирина, што говори о раном присуству овог светог оца у црквенословенској и српској црквеној књижевности.⁶

Српска црквена књижевност упркос извесним резултатима пружа и даље велике могућности за истраживање сва три нивоа утицаја.⁷ Истраживања библијске цитатности су показала значајно

³ Станоје Станојевић, Душан Глумац, *Свето писмо у нашим старим споменицима*, Српска краљевска академија, Београд 1932. Ово дело је од капиталног значаја за истраживање српске средњовековне књижевности. Постоји, међутим, могућност да нису сви цитати идентификовани. Пример за то је управо *Житије светог Симеона* у коме се налази и један неидентификован цитат из *Посланице светог апостола Павла Јеврејима*: „Јер кога љуби Господ, онога кара, и бије свакога сина, кога прима” (Јеврејима 12,6). Види: Свети Сава, *Сабрани списи*, приредио др Димитрије Богдановић, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1986, 103.

⁴ Види коментаре Димитрија Богдановића у: Свети Сава, *наведено дело*, 177-184.

⁵ Свети Сава, *наведено дело*, 99.

⁶ Види: Драгиша Бојовић, *Свети Јефрем Сири и српска црквена књижевност*, Центар за црквене студије, Филозофски факултет, Ниш, Косовска Митровица 2003.

⁷ Када је реч о библијском утицају, осим књиге Станоја Станојевића и Душана Глумца, овде скрећемо пажњу и на зборник *Српска књижевност и Свето писмо*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 26/1, Међународни славистички центар, Београд 1997. Најмање је истраживано присуство богослужбених песама. Вреди поменути рад: Вл. Влаховић, *Литургијски материјал у старим српским биографијама XIII века*, Богословље, година VII, 1932, 335-351. О неким химнографским позајмицама у делу Архиепископа Данила Другог види рад: Лидија Гаврјушина, *О неким уметничким начелима у владарски житијима Архиепископа Данила Другог*, у: Манастир Бањска и доба краља Милутина, Центар за црквене студије, Ниш, Филозофски факултет, Косовска Митровица, Манастир Бањска, 2007, 219-228. О општим питањима присуства богослужбених песама у средњовековној књижевности говоре радови: Александар Наумов, *Свето Писмо и богослужбени текстови као компонента црквенословенских књижевних дела (издавачка пракса и поступати)*, Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности, САНУ, Београд 1981, 43-47; Исти, *Средневековна литература и богослужение*, „Ricerche Slavistiche”, XLII, 1995, 49-59; Исти, *Библијска поезија и литургијска поезија*, *La poesia liturgica slava antica/Древнеславянска литургијска поезија*, Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università degli Studi Roma Tre, Centro di Studi Cirilometodiani presso l'Accademia Bulgara delle Scienze, Roma, Sofia 2003, 23-30; Красимир Станчев, *Литургијска поезија в древнеславянском литературном пространстве (История*

присуство понављања одређених библијских цитата. Када је реч о патристичком утицају, та истраживања су доста сложенија. Наиме, светоотачки текстови нису имали онакав ауторитет као библијски па се ретко дешава да средњовековни писац наведе име аутора као што је то често случај са цитатима из Светог Писма. Зато је потребан муко-трпан рад на истраживању светоотачке литературе да би се дошло до одређених резултата.

Досадашњи резултати су показали да су на Светог Саву утицали Свети Јован Лествичник, Свети Јован Златоусти и Свети Јефрем Сирин. Стефан Првовенчани је наш први писац који у жи-тијној литератури помиње Јована Лествичника. За Доментијана се сматра да је користио Григорија Богослова, Григорија Ниског, Јована Лествичника и Јефрем Сирина, а Теодосије Кирила Скитопољског, Јована Лествичника, Атанасија Александријског и Симеона Новог Богослова. Архиепископ Данило Други формира се под утицајем исихаста и њихових претеча, као и Јефрема Сирина. Данило се сматра утемељивачем исихазма у Србији, који су прихватили и Данилов Ученик, Григорије Цамблук, Епископ Марко и други.⁸ Под утицајем светих отаца стварају и писци XV века, што се може најбоље видети у стваралаштву Димитрија Кантакузина. Може се слободно рећи да рецепција византијске књижевности доживљава кулминацију у делу овога писца.⁹

Српски писци су на различите начине користили цитате из светоотачке литературе. Ретко су наводили изворе, а као изузетак се управо може узети Димитрије Кантакузин чија је *Посланица кир Исаији* пример учесталих навођења извора. Често се, као и од навођења библијских места, користи парафраза.

Иако у нашој науци не постоји систематски рад на иденти-

вопроса и некоторые е проблемы изучения, La poesia liturgica slava antica/Древнеславянская литургическая поэзия, Dipartimento di Letterature Comparate dell'Università degli Studi Roma Tre, Centro di Studi Cirillometodiani presso l'Accademia Bulgara delle Scienze, Roma, Sofia, 5-23; Димитрије Богдановић, Литургијски ритам старе српске књижевности, Дело, 29, св. 9-10, 1983, 64-72. Две студије говоре о патристичком утицају: Димитрије Богдановић, Свети Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности, САНУ, Београд 1968; Драгиша Бојовић, Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност, Центар за црквене студије, Филозофски факултет, Ниш, Косовска Митровица 2003. Овде и литература о другим мањим радовима посвећеним том утицају. Види и: Ђорђе Трифуновић, Византијско књижевно наслеђе, у: Стара српска књижевност, основе, „Филип Вишњић”, Београд 1994, 179-253.

⁸ Кратак преглед идентификованог утицаја светих отаца на српске писце дат је у књизи: Драгиша Бојовић, Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност, Види и: Исти, Доментијанове позајмице о љубави, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. LXX, 2004, 139-142; Исти, Слово о љубави новобрдског песника Димитрија Кантакузина, Летопис Матице српске, књ. 475, св. 6, 2005, 1042-1051.

⁹ Види: Драгиша Бојовић, Песник будућег века. О поезији Димитрија Кантакузина, „Нови свет”, Приштина 1995. и Драгиша Бојовић, Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност.

фикацији патристичких цитата, као што је то донекле остварено, у идентификацији библијских места, све више се осећа потреба ургент-ног приступа таквом послу. Овим радом желимо да дамо прилог једном таквом приступу. Предмет нашег интересовања су идентификовање извесних патристичких позајмица, које налазимо у делима Светога Саве, Доментијана, Архиепископа Данила, Даниловог Ученика, Монаха Јефрема, Монахиње Јефимије и Димитрија Кантакузина. Реч је о по-зајмицама из текстова Светог Јефрема Сирина и Светог Григорија Паламе, које се, као дословни цитати или парафразе, понављају у разли- читим текстовима.

Један од најобимнијих патристичких цитата налазимо у Доментијановом *Житију Светога Саве*.¹⁰ Реч је о мисли Светог Јефрема Сирина о љубави, коју налазимо у *Паренезису* односно у слову *Такође о покајању и о љубави, и исповедању, и крсту похвала и о будућем суду*.¹¹ Тај цитат Доментијан уграђује у причу о подизању манастира Свете Богородице Хиландарске и о Савином и Симеоновом животу у њему, као и о њиховој љубави „која се раније усели у срце Авељу, и која патријархе сатвори, и Мојсија сачува, и у пророцима поживе, и пророка Давида учини стаништем Светога Духа, и Јована укрепи. И ради те љубави Син Божји сиђе са небеса к нама и два добра подаде онима који Њега љубе, и смрт згажена би и пакао плењен би, и ради љубави једно стадо постаде анђела и људи, и рај би отворен, и царство небеско спремљено би онима који истином љубе Бога. Ова љубав рибаре је умудрила, и мученике је укрепила, и ова је показала пустиње као станишта, и ова је горе и пећине појањем испунила, и ова је научила све који љубе Бога да иду тесним и скрбним путем.”¹²

Део истог цитата налазимо у *Житију Стефана Дечанског* од Даниловог Ученика: „Јер овај благочастиви краљ вазљуби Христа истинитом љубављу, и Овоме хотећи на крају живота свога послужити истинитом вером и вером Аврамовом и часном љубављу, која се пре усели у срце Авељу, и која патријархе начини и Мојсеја сачува и у пророцима поживе, и цара Давида учини станом светога Духа.”¹³

¹⁰ Доментијан цитира још једну Јефремову мисао љубави. Види: Драгиша Божовић, *Доментијанове позајмице о љубави*, 142.

¹¹ Српскословенски текст цитата види: G. Vojkovsky, *Paraenesis die altbulgarische ubersetzung von werken Ephraims des Surers*, IV, U. W. Weiher-Freiburge i. Br. 1988, 406-407.

¹² Доментијан, *Житије Светога Саве*, издање на српскословенском др Томислав Јовановић, превод др Љиљана Јухас-Георгиевска, „Српска књижевна задруга”, Београд 2001, 92-93.

¹² Доментијан, *Житије Светога Саве*, издање на српскословенском др Томислав Јовановић, превод др Љиљана Јухас-Георгиевска, „Српска књижевна задруга”, Београд 2001, 92-93.

¹³ Данилов Ученик, *Житије Стефана Дечанског*, у: Данилови настављачи, приредио др Гордон Мак Данијел, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1989, 57.

Дужу парафразу, сличну изворном Јефремовом тексту, налазимо и код Димитрија Кантакузина у *Посланици кир Исаији*: „Аврам, велики онај међу патријарсима, који стече истинску љубав према Богу, оставивши земљу отачаства, постиже обећани Ханан, велим, и у њему се настани. И Исака, због силне љубави, од усрђа хтеде по речи Господњој заклати, гостољубље да покаже и Тројично божанство као људе угости. Јосиф, продан, сматраше да је слободан – иако би продан телом за рад, душу непокорену сачува и љубави Божије ради чистоту сачува, не даде се Египћанки лажљивој. Зато и у тамницу би неправедно бачен, но, љубављу испуњен, не похули, и праведно се зацари над Египтом. А Јов, уистину тврди дијамант трпљења? Богатство изгуби и редове и децу сву скупа, на ђубриштима и сав у црвима, глађу притиснут, раном мучен, сунчевом жегом кињен, женом подбуњиван, духом саветован. Љубављу према своме творцу и Богу рањен, свему преславно одоле, показавши трпљење и победником јави се. А Мојсиј онај законодавац, који прими на таблицама ову заповест, прстом Божијим написану. Али и Давид и Самуило и Илија и слични сви који пре Закона и по Закону Богу угодише, сви је испунише, о чему и писано сведочи. На нову пређе Петар, врховни апостолима, њу задоби и узљуби, а тако и Јован и ближњи. Зар ћу заобићи божаственога и великога Павла, који ми и једини би довољан за сведочанство. (...) Али тако и мученици, божаственом љубављу према Христу оснажени, разнообразне и нетрпиве муке претрпеше. Не одлучише ли се због ње да све поднесу божаствени мужи који у пустињи живљаху, да се љубављу жељеноме приближе. Тако и скончање добрих трудивши се постигоше, блажени и триблажени уистину бише, и данас су мало-бројни до-стојни њиховог подражавања.”¹⁴

Кантакузин, у набрајању оних који су се удостојили љубави, следи јефремовски модел, који је присутан и у Доментијановом цитату:

1) личности из Старога завета (Аврам, Јосиф, Јов, Мојсије, Давид, Самуило, Илија; код Доментијана: Авел, Аврам, Мојсије, Давид),

личности из Новог завета (свети апостоли Петар и Павле, свети Јован Богослов; код Доментијана: свети Јован, рибари – асоцијација на Христове ученике),

мученици (код оба писца),

монаси-пустињаци (код оба писца).

Кантакузин је очигледно познавао јефремовски образац љубави, али га је проширио и реинтерпретирао, док је Данилов Ученик

¹⁴ Димитрије Кантакузин, *Посланица кир Исаији*, у: *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, приредила др Јасмина Грковић-Мејдор, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1993, 58.

преузео само старозаветни део од самог Јефрема Сирина или посредно од Доментијана. Наведени цитат је у функцији нијансирања духовног портрета књижевних јунака (код Доментијана и Даниловог Ученика), док је у Кантакузиновој посланици саставни део представљања феномена божанске љубави.¹⁵

Други цитат о којем овде говоримо је такође из дела Светог Јефрема Сирина, конкретно из његових *Молитава Пресветој Богородици*:

„Пре смрти ја сам мртавац,
пре суда осуђен сам од себе,
пре бесконачног мучења
ја се мучим очајањем.”¹⁶

Први писац који дословно преузима овај цитат је већ Свети Сава у *Житију Светог Симеона*:

„И пре смрти мртав сам,
и пре суда сам себе осуђујем,
пре бесконачне муке
сам себе мучим очајањем.”¹⁷

Код Архиепископа Данила Другог, у *Житију краљице Јелене*, појављује се део цитата (испуштен је други стих):

„Ево мртва сам пре моје смрти,
и пре бесконачне муке
сама себе мучим очајањем.”¹⁸

¹⁵ Текст који је у рукописима претходно *Слову љубве* Деспота Стефана Лазаревића такође садржи мотив љубави. Најважнији део тог текста је, у ствари, одломак из познате похвале Богу-Љубави Светог Јефрема Сирина, коју у развијенијем виду, налазимо, као што смо видели, код Доментијана и Даниловог Ученика. Види: Драгиша Бојовић, *Доментијанове позајмице о љубави*, 139-142. О траговима овог патристичког мотива види и: Rosanna Morabito, *Sulle trace di un motivo patristico nella letteratura slava ecclesiastica serba*, *Studi Slavistici* III, 2006, 57-64.

¹⁶ Свети Јефрем Сирин, *Молитве Пресветој Богородици*, превео архимандрит Јустин, Београд 1975, 11. Слична места налазимо и у другим текстовима овог писца. Текст је овде цитиран као строфа због ефектности поређења са другим текстовима. У српску црквену књижевност овај одломак је, највероватније, ушао преко бого-службене употребе.

¹⁷ Свети Сава, *Сабрани списи*, 111. Сава наводи још неке мисли Светог Јефрема Сирина. Види: Драгиша Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*.

¹⁸ Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских, Службе*, приредили др Гордон Мак Данијел и др Дамњан Петровић, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1988, 88.

Димитрије Кантакузин такође преузима текст светог Јефрема Сирина, уз песничку обраду последња два стиха којима придодаје мотив „шкргута зуба”, који је веома карактеристичан за Јефрема Сирина:

„Пређе смрти мртав ваистину ја,
пређе суда савешћу осуђиван,
пређе мука мислима у шкргуту зуба,
пређе конца мучити се знам без краја.”¹⁹

Мотив „суда пре суда”, присутан у наведеном цитату, налазимо и код Монаха Јефрема и Монахиње Јефимије.²⁰ Цитат је у свим примерима у функцији представљања унутрашњег живота јунака кроз његову есхатолошку перспективу.

Трећи цитат који овде наводимо је из дела Светог Григорија Паламе: „Послушан син иде у живот, а непослушан у погибелъ.”²¹ Ову мисао српски писци у виду парафразе наводе у два наврата.²² Први пут ову мисао парафразира Данилов Ученик у *Житију архиепископа Данила*: „Ништа није боље него чинити заповеђено, јер послушање води у живот, а непослушање у смрт.”²³ Даљи одјек Паламине мисли налазимо Кантакузиновој *Посланици кир Исаји*: „Но, ипак, од свега тога блажени оци непослушност осудише и нарекоше је виновником смрти.”²⁴ Цитат односно парафраза су употребљени у контексту изражавања послушности упркос недостојности оних који послушање примају: Данило чин презвитерства, а Кантакузин заповест писања. Први је послушан архиепископу Јевстатију, а Кантакузин свештенику и доместику Исаји.

Мисли из дела светог Јефрема Сирина и светог Григорија Паламе, који се понављају у делима српске црквене књижевности у виду дословних цитата, парафраза или усвојених модела илуструју живу комуникацију српске књижевности са светоотачким наслеђем, уклапајући се у општи модел рецепције изражен у тројној литерарној светости. Овај рад управо представља иницијални прилог стварању индекса патристичких цитата у српској црквеној књижевности.

¹⁹ Димитрија Кантакузин, *Молитва Богородици*, у: *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, 39.

²⁰ Види: Драгиша Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*, 173.

²¹ Свети Григорије Палама, *О љубави према Богу и ближњем*, цитирано према: Слово љубави. Од Светог апостола Павла до Светог Николаја Српског, приредио Драгиша Бојовић, Центар за црквене студије, Ниш 2007, 91.

²² Порекло овој мисли Григорија Паламе нађено је у *Причама Соломоновим 13,1*: „Мудар син слуша наставу оца својега; а потсмјевач не слуша укора.” Занимљивим се чини питање односа библијског праузора и нове парафраза, коју налазимо у делу српског писца а који се не ослања на тај узор већ на патристички цитат.

²³ Данилов Ученик, *Житије архиепископа Данила Другог*, у: *Данилови наставаљачи*, 85.

²⁴ Димитрије Кантакузин, *Посланица кир Исаји*, 56.

ЛИТЕРАТУРА:

Станоје Станојевић, Душан Глумац, *Свето писмо у нашим старим споменицима*, Српска краљевска академија, Београд 1932.

Вл. Влаховић, *Литургијски материјал у старим српским биографијама XIII века*, Богословље, година VII, 1932, 335-351.

Димитрије Богдановић, *Свети Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, САНУ, Београд 1968.

Свети Јефрем Сирин, *Молитве Пресветој Богородици*, превео архимандрит Јустин, Београд 1975.

Александар Наумов, *Свето Писмо и богослужбени текстови као компонента црквенословенских књижевних дела (издавачка пракса и постулати)*, Текстологија средњовековних јужнословенских књижевности, САНУ, Београд 1981, 43-47.

Димитрије Богдановић, *Литургијски ритам старе српске књижевности*, Дело, 29, св. 9-10, 1983, 64-72.

Свети Сава, *Сабрани списи*, приредио др Димитрије Богдановић, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1986.

G. Vojkovsky, *Paraenesis die albulgarische ubersetzung von werken Ephraims des Surers*, IV, U. W. Weiher-Freiburge i. Br. 1988, 406-407.

Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских*, *Службе*, приредили др Гордон Мак Данијел и др Дамњан Петровић, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1988.

Данилов Ученик, *Житије Стефана Дечанског*, у: Данилови настављачи, приредио др Гордон Мак Данијел, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1989.

Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика, приредила др Јасмина Грковић-Мејџор, „Просвета”, „Српска књижевна задруга”, Београд 1993.

Ђорђе Трифуновић, *Византијско књижевно наслеђе*, у: Стара српска књижевност, основе, „Филип Вишњић”, Београд 1994, 179-253.

Александар Наумов, *Средневековна литература и богослужение*, „Ricerca Slavistiche”, XLII, 1995, 49-59.

Драгиша Бојовић, *Песник будућег века. О поезији Димитрија Кантакузина*, „Нови свет”, Приштина 1995.

Српска књижевност и Свето писмо, Научни састанак слависта у Вукове дане, 26/1, Међународни славистички центар, Београд 1997.

Доментијан, *Житије Светога Саве*, издање на српскословенском др Томислав Јовановић, превод др Љиљана Јухас-Георгиевска, „Српска књижевна задруга”, Београд 2001.

Драгиша Бојовић, *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*, Центар за црквене студије, Филозофски факултет, Ниш, Косовска Митровица 2003.

Александар Наумов, *Библејска поезија и литургијска поезија*, La poesia liturgica slava antica/Древнеславјанска литургијска поезија, Dipartimento di Letterature Comparate dell'Universita degli Studi Roma Tre, Centro di Studi Cirillometodiani presso l'Accademia Bulgara delle Scinze, Roma, Sofia 2003, 23-30.

Драгиша Бојовић, *Доментијанове позајмице о љубави*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. LXX, 2004, 139-142.

Д. Бојовић, *Понављање патристичких цитата у српској црквеној књижевности*

Rosanna Morabito, *Sulle tracce di un motivo patristico nella letteratura slava ecclesiastica serba*, *Studi Slavistici* III, 2006, 57-64.

Лидија Гаврјушина, *О неким уметничким начелима у владарски житијима Архиепископа Данила Другог*, у: Манастир Бањска и доба краља Милутина, Центар за црквене студије, Ниш, Филозофски факултет, Косовска Митровица, Манастир Бањска, 2007, 219-228.

Свети Григорије Палама, *О љубави према Богу и ближњем*, цитирано према: Слово љубави. Од Светог апостола Павла до Светог Николаја Српског, приредио Драгиша Бојовић, Центар за црквене студије, Ниш 2007, 91.

Dragisa Bojovic

THE REPETITION OF PATRISTIC QUOTATIONS IN SERBIAN CHURCH LITERATURE

Summary

So far, research into the phenomenon of reception of Christian literary tradition in Serbian church literature has been focused on the identification of the Biblical influence, while hymnographic and patristic influences have been paid much less attention.

In medieval literary pieces there are in fact three dominant levels of reception which establish communication with the literary tradition. This echoes the influence of the triple literary sanctity – *trinae litterariae sanctitates*, which comprises: The Scriptures (the Old and New Testament), the Divine Liturgy (liturgical poems), and the Holy Fathers (patristic texts). Each new text emerging under the influence of this literary tradition takes over the sanctity contained within it. By this, the old text keeps on living through its own sanctity, rather than its literary autonomy, while the former literary autonomy becomes part of a new totality. The medieval author does not seek a quotation, as we might think today, but rather the idea behind the quotation. The task of the present-day study of medieval literature is to explore both dimensions of this procedure: the literary functionality of the idea and thoughts contained in the quotation and the presence of quotations in autonomous literary texts and in medieval literature as a whole.

For the first time in Serbian science, this paper discusses the repetition of patristic quotations in various works of medieval writers. The works in question are those of St. Ephraim the Syrian and St. Gregory Palamas which the author of the paper has identified, showing their frequent quotations and paraphrases.

Миливоје Р. Јовановић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Депарتمان за српску и компаративну књижевност

ИСТОРИЈСКИ И ЛЕГЕНДАРНИ ЛИК БОЛАНОГ ДОЈЧИНА

САЖЕТАК: Значај епске песме је у њеној етичкој страни. Иако није стихована историја свога народа, она је најдужа и најснажнија његова духовна вертикала. Тако је и епска песма о Боланом Дојчину палимпсест у коме ће свако ново време тражити своје одговоре за актуелне историјске садржаје.

Мотив о болесном јунаку у епској песми, који у одсудном тренутку по судбину своје земље и своје породице устаје из болесничке постеле, креће на непријатеља и погуби га, у ствари је трајна историјска метафора, грађена као синтеза митолошког наслеђа и критичко-реалистичке опсервације свога времена и простора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: епска песма, легенда, историја, свети Димитрије, Солун, косовски завет, епско памћење

Још од времена Вука Караџића, када су његове збирке епских песама постале култна лектира међу писменим српским светом, свест о вредности наше епике виђена је у њеној етичкој равни, а из тог доба је и данас важећа мисао да народ живи превасходно у својој етичкој сфери односно, да он нема праву домовину ако нема духовну. Стога је епска народна песма својеврстан документ о вредности и величини народне душе и доказ до којих је најузвишенијих сфера могла да се вине мисао и емоција нашега човека загледи у будућност и када се обриси те будућности објективно нису видели у магли историјског невремена.

Борећи се против заборава, поготову оног коме су узрок биле народне несреће које су уносиле неред у историјско памћење, епски певач се, у ствари, борио за очување самосвести свога народа. Његова песма је чувала националну духовну вертикалу, сачињену од историјских, моралних и песничких примеса, услед које ће се српски род држати усправно. У том циљу је и поредак чињеница био мање значајан од поруке коју је његов десетерац доносио.

Усмена српска епика није стихована историја свога народа, она је више подстицај том народу да преживи и да се стално усправља ка слободној будућности. Епска песма је, према томе, била најдужа и најмоћнија духовна српска вертикала.

¹ milrj@filfak.ni.ac.rs

Српска епска песма развијала се у непосредном додиру са епиком суседних народа, имајући с њима често исте теме, мотиве и јунаке. Та блискост је, по мишљењу Томе Маретића, нарочито видљива између српске и бугарске епике, што се види и по присуству мотива црног Арапина². Живећи у непосредном додиру, ти су народи имали прожимања културног наслеђа, показујући на тај начин један облик заједништва, као што је простирање истог мотива, чиме се одређују извесни епски басени, који се никако не морају поклапати са државним, али ни са етничким ни са конфесионалним границама.

Песму *Болани Дојчин* записао је Вук Стефановић Карацић у Карловцима 1815. године, од неког трговца који је из Босне пребегао у Срем. Песма се заснива на победи јунака Дојчина над Арапином, и то није ништа ни посебно, ни изузетно, када се погледа индекс мотива не само српске већ и епике других балканских народа.

Сукоб Дојчина са Арапином изазван његовим насртајем на незаштићени солунски живаљ, у опсервацији народног певача надилази релацију личног у свом основном значењу, па као и код већине других наших песма, лично постаје оличење општег, односно националног. Стога овај сукоб има два плана: физички и морални, који су овде у власништву истог човека, што није типично за епику у којој је морална победа често на страни физички пораженог. То најбоље потврђује пример кнеза Лазара, који је у Косовском боју 28. јуна 1389. године изгубио битку са Муратовом војском, али је тог дана задобио царство небеско и кроз све минуле векове био изнад свог непријатеља.

У Дојчиновом јунаштву нема антиподних позиција; он је био двоструки победник, уосталом, у његовом случају, то је била каузалност првога реда. Он је морао да „васкрсне” из своје болесничке постеле и да убије Арапина који је насрнуо на српску част и домовину.

О овом мотиву у српским епским песмама написане су бројне расправе, тумачења, реплике, али је до данашњег дана песма остала пример за увек актуелно сагледавање и доживљавање које се може представити тезом Дојчин – метафора Србије, што ће у овом раду бити понуђено као њено ново читање и савремено разумевање.

Позната опаска да је свака епска песма палимпсест над којим ће се свако ново време наднети са својим питањима и тражити своје одговоре – има у овом поступку своју савремену потврду.

Дојчинов лик је пројекција моралне свести народног певача, а такође и облик моралне парадигме која је васпитно утицала на вредносне идеале генерација које су примале поруке народне поезије без икакве резерве или сумњичавости. Тек са појавом критичке историо-

² Историјска је чињеница да су Бугари ратовали са Арапима у осмом веку, али и у првој половини деветог века (823. године), када бугарска војска помаже Михајла Другог у угушивању устанка Томе Славена, чији су савезници били Арапи.

графије почео је да се разоткрива јаз између историје и народне поезије. Са малим изузецима наша историја и наша епика су у погледу моралног осветљивања личности два раздвојена и различита света.

Управо се у усменој култури догодило да су неисторијске личности биле подстицајни узораци генерацијама у будућем обликовању историје, све до најновијих времена. Међу таквим ликовима је и солунски војвода Дојчин.

Историја нема никакве податке о јунаку Боланом Дојчину.

Оно што је записивано, углавном припада царству легенди, као што је скоро пре једног века писао Драгутин Костић, аутор једне од првих студија о мотиву Боланог Дојчина: „Када сам године 1912. шетао Солуном, показали су ми једну старинску, мало мању, солидније зидану зграду, близу камене тријумфалне капије. За њу ми рекоше „поузвано” обавештени, да су то били двори војводе Дојчина. Веровао сам им колико се уопште сме веровати усменој народној хроници. Главна је што сам дознао да је традиција о војводи Дојчину, бар још године 1912, живела у Солуну, и доживела и његово дефинитивно ослобођење од Турака.”³

Аутор износи да у историјским изворима о Дојчину „нема трага међу војводама, како народна упесмљена хроника уопште зове средњовековну властелу, велмуже царства, нарочито за време Душана и Уроша, када је царство заиста допирало до пред саме зидине древнога Солуна”⁴.

Ако се пажљиво погледа средњовековна историја Солуна из времена првих турских напада, а Турци су први пут Солун отели од Грка 1391. године, онда се међу браниоцима овог града, који је с променљивом срећом одолевао турској опсади неколико деценија, могу наћи јунаци који су остварили Дојчинов подвиг, али се нису тако звали. Уосталом, у епској песми је познат случај да се име конкретне историјске личности временом трансформише у неко друго, па је могуће да се том трансмисијом историјски лик неког од бранилаца Солуна претворио у усамљеног војводу Дојчина.

Први историјски лик из кога се могао родити епски Дојчин био је командант одбране Солуна деспот Јован, који је владао од 1402. до 1409. године, и други, деспот Андроник, владао од 1409. до 1423, а умро 1426. године. Познато је и историјски потврђено да је деспот Јован пред смрт дуго боловао, а деспот Андроник боловао је за све време одбране Солуна.

³ Драгутин Костић, *Народна епика о Боланом Дојчину*, XX век, св. 4, Београд, април 1938, стр. 104.

⁴ Исто.

У историјском караказану тога доба лако је могло да се догоди да народни певач, због своје припадности одређеном етносу, замени историјско име епским, чиме се епска песма удаљила од историјске хронике и отворила пут будућем метафоричном доживљавању и значењу. Није случајно што овај мотив о болесном и заборављеном јунаку припада митском корпусу Тесалије, која је најближа област Солуну, и из које је такође поникао познати мит о Филоктету, тесалијском ненадмашном стрелцу, наследнику Хераклијевог лука.

Како је у средњем веку било писаних прерада о Троји, извесно је да се пагански Филоктет, преко наших писаних предања, преселио у историјско време и наше историјске сукобе, а затим и у нашу епску песму.

Наша историја не познаје јунака Боланог Дојчина; то, међутим, не значи да мотиви песме о Боланом Дојчину немају историјску подлогу, која се читава другачије од историје у неким другим епским песмама.

Много боље од историје, Боланог Дојчина је запамтило народно предање. Једно од тих предања потиче с краја деветнаестог века, у време великих археолошких ископавања у Солуну, када је у граду још увек постојала Болен Дојчин капија.

У народном предању живи прича да су Дојчинов и Арапинов гроб били један до другог на Вардар-капији. Из нашег времена је предање да је Дојчинов гроб великих размера и да се налази у Мисирској чаршији у Солуну.

Једно од тих предања потиче и са српске стране. Међу хиландарским калуђерима живела је легенда да је хиландарски метох у Солуну са српском црквом посвећеном Светом Сави, у ствари, давнашња задужбина Боланог Дојчина.

Драгоцен нанос легендарном слоју Дојчиновог лика открила је Татјана Сич, пишући о предању о једном изгубљеном хиландарском летопису у коме су били записани и неки догађаји из посмртног Дојчиновог живота: „Дојчинове мошти су пренесене у Хиландар, уз свесрдну помоћ патријарха Макарија (брата турског великог везира Мехмеда Соколовића), који је од султана Сулејмана I Величанственог извојевао дозволу за пренос моштију. То се десило између 1520. и 1566. године.”⁵

Дојчинове кости почивале су у Хиландару до доласка Абул-Убуд (Лабуд) паше, који је за време грчке борбе за слободу (1821–1830), као солунски паша, а по заповести из Цариграда, „запосео Свету гору да би спречио сваку помоћ и грчке добровољце. Калуђери су

⁵ Татјана Сич, *Митско, историјско и поетско у обликовању усмене епске песме Болани Дојчин*, Луча, бр. 1, година 16, Суботица 2007, стр. 87.

испред најезде посакривали благо, а са њим и мошти Дојчинове и од онда се не зна где су.”⁶

Мотив о болесном јунаку у епској песми, који у одсудном тренутку по сопствену част и националну слободу устаје из болесничке постеље и увијен у девојачко платно своје сестре креће на непријатеља и погуби га, датира из давних времена и део је фолклорних формула многих народа и изван балканског простора.

Нас, међутим, у овом случају, интересује епска прича и њен митолошки предложак само на територији Балкана. Занимљиво је да је у митску причу о Боланом Дојчину добрим делом уткана прича о светом Димитрију Солунском, о чијој одбрани Солуна Словени знају још од првих дана покрштавања и хришћанског живота.

И у усменом предању и у хагиографијама о овом свецу доминира слика браниоца Солуна у униформи римског официра IV века, што је свети Димитрије уистину и био пре него што је као хришћанин погубљен у Солуну. На једној древној икони свети Димитрије је представљен као ратник са копљем у руци којим пробада једног од нападача на његов град Солун.

И код српских средњовековних писаца срећемо помињање заштитника Солуна. Они наводе да је Свети Сава по доласку у Солун са Свете горе најпре одао пошту моштима заштитника тог града, а тек онда отишао у свој манастир. Том приликом се Свети Сава помазао светим миром⁷ заштитника Солуна.

За легенду о Димитрију Солунском, карактеристично је да он херојске подвиге чини и после физичке смрти. Увек на сузе и молбу својих суграђана, који су немоћни пред освајачима, он устаје и брани свој град. У српској десетерачкој причи овако устаје Болани Дојчин покренут сузама своје сестре Јелице.

Идентичност је и у равни одбране града од неверника. Димитрије Солунски је бранио град од пагана Словена, Болани Дојчин од неверника Арапина.

Није мање важно ни оружје којим је свети Димитрије бранио свој град. На фрескама и иконама он је представљен како у руци држи копље, а Болани Дојчин је такође копљем приковао Арапина за солунска врата:

„Таман Арап на врата Солунска,
а стиже га болани Дојчине,
па потеже копље убојито,
прикова га Солуну за врата.”

(Вук,
II, 77)

⁶ Исто.

⁷ Овај детаљ из Теодосијевог *Житија светог Саве*, може се прихватити као веродостојно сведочанство с обзиром на то су у 11. и 12. веку прављене, и до данас сачуване, ампуле за миро са ликом светог Димитрија.

Постоји више момената у песми о Боланом Дојчину који указују да је један део легенди о светом Димитрију ушао у десетерачки стих, односно у српску епску песму.

Свети Димитрије био је проповедник и заштитник нове моно-теистичке религије. Чуда која он чини разликују се од чуда која обично чине свети. Он штити град и његова чуда су условљена опсадама Солуна.

Када су Словени, дошавши са севера и 587. године први пут напали Солун, грађани Солуна су молбом оживели свог некадашњег бранитеља, да би им и у том тренутку изашао у помоћ.

Историографија располаже и непосредним сведочанством да се његов култ ширио и у великом таласу христијанизације у време мисије словенских првоучитеља, Тирила и Методија, који су, такође, били поштоваоци овога култа.

Поштовање култа светог Димитрија имало је дугу традицију и у средњовековној Србији, много пре устоличавања династије Немањића. У то време из суседне Бугарске су допирала учења која су светог Димитрија представљала као заштитника те државе. Али, у Србију су, углавном из Солуна, долазила слична веровања везана за тај град.

Све то показује да је свети Димитрије парадигматична фигура ратника-свеца који и после овоземаљског живота брани људе од зла. Уосталом, то показује и фрескосликарство, пре свега у Жичи, са ликовном представом овог свеца-заштитника. Сугестија наративног црквеног сликарства у овом манастиру разгоревала је епску машту не само народа већ и његовог певача и трасирала пут будућим свеколиким аналогијама.

Легенда о светом Димитрију пред новом опасношћу, какву су представљали Турци са својим походима на Балкан, лако је прешла у епски и јуначки лик Боланог Дојчина. Сви народи који су били изложени опасности од Турака транспоновили су хагиографску причу на свој начин и са својим захтевима за заштиту. Природно је да је у том кретању кроз векове војвода Дојчин стицао своју епску биографију и своју животну филозофију.

Дојчинов епски портрет са двоструком, личном и националном победом на крају, створило је историјско време у коме је Турска освојила Балкан и покорила читаву, некада силну, византијску империју, као и некада велику Душанову царевину.

Епску дуговечност Болани Дојчин дугује историјским околностима, које су код хришћана, а под налетом Турака, будиле веру у оздрављење и долазак таквог јунака који ће подвигом подићи своју земљу.

Удаљивши се од хипотетичког историјског извора, песма о Боланом Дојчину прешла је у мотивску песму која се не ослања на

конкретан историјски догађај и истините историјске учеснике. Временом, у интерпретацијама кроз векове, песма је постала велика и вишезначна метафора.

После Косовског боја 1389. године, Србија је у војничком погледу пала у болесничку постељу. Тако је неочекивано пао у постељу и Болани Дојчин. После војничког пораза на Косову, почиње и унутрашње урушавање земље. То је урушавање дато сликом издајства побратима, како стоји у Вуковој варијанти⁸. Разграђујући побратимство као моћну националну етичку институцију – народни певач је поставио каузалност између војничке и духовне пропасти српског народа.

Народни певач, и поред тог сазнања које је било и колективно прихваћено, не пада у дефетизам. Он мора после низа трагичних догађаја да доведе до кључног тренутка какав је усправљање Дојчина, односно усправљање Србије до њене коначне победе, односно – ослобођења.

Снага косовског завета потврдила се више пута у историјском искуству српског народа. После косовског пораза, у народу је опстала и трајно се одржала свест о томе да се изгубљено у судару са надмоћном силом једном мора повратити. Српско историјско искуство потврђује да је то могуће и после много година и после најтежих страдања.

ЛИТЕРАТУРА:

Драгутин Костић, *Народна епика о Боланом Дојчину*, XX век, св. 4, Београд, април 1938.

Татјана Сич, *Митско, историјско и поетско у обликовању усмене епске песме Болани Дојчин*, Луча, бр. 1, година 16, Суботица 2007.

⁸ Вук је песму *Болани Дојчин* објавио у својој другој књизи *Пјесме јуначке најстарије*, под бројем 77, штампаној у Бечу у штампарији Јерменског манастира 1845. године.

Milivoje R. Jovanovic

**THE HISTORICAL AND LEGENDARY CHARACTER OF SICK
DOJCIN**

Summary

The importance of an epic song lies in its ethical dimension. Although it is not a history of its own people turned into verses, it still represents the people's longest and strongest spiritual plane. Likewise, the epic poem of the Sick Dojcin is a palimpsest in which every new era will seek its own answers to contemporary historical issues.

This poem's motive of the sick hero, who rises up from his sickbed in the decisive moment for the fate of his country and his family, strikes against the enemy and vanquishes him, is actually a lasting historical metaphor, constructed as a synthesis of the mythological legacy and the critical-realistic observation of its own time and space.

Снежана Милосављевић-Милић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ЧУДАН СВЕТ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА – ЖАНРОВ- СКЕ ОДЛИКЕ И НАРАТИВНИ ПОСТУПЦИ²

САЖЕТАК: У раду се анализирају жанровске одлике романа *Чудан свет* Јакова Игњатовића и његова припадност пикарском роману и авантуристичко-хумористичком жанру. Указује се на присутност хронотопа јавног, лик колектива, поједностављену мотивацију и на сатирично-комичне и гротескне аспекте обликовања слике сеоског света.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: социјални роман, авантуристички роман, пикарски роман, наратив, коментар, ликови, гротескно

Роман *Чудан свет* Јакова Игњатовића објављен је пре сто четрдесет година, 1869. године, као други по реду, након романа *Милан Наранџић* (1860).³ У књижевноисторијском смислу оба романа су значајна – док је *Милан Наранџић* први реалистички роман у српској књижевности, са темом из друштвене стварности, *Чудан свет* је први роман са сеоском тематиком у српској књижевности. Обе жанровске одреднице експлицитно су најављене и потврђене Игњатовићевим аутопоетичким дискурсом. У тексту *Поглед на књижевство*, објављеном у „Летопису Матице српске” 1857. године, Игњатовић пише о значају романескног жанра који је у српској књижевности „у зачетију свом”. Његова дистинкција два типа романа, „историчног” и „социјалног”, не подразумева само разлике у тематици, већ имплицитно почива на разликовању двеју основних линија у развоју романа – старије, у којој је роман наследник епа, са фабулом као доминантним чиниоцем (тип

¹ snezana.milosavljevic.milic@gmail.com

² Овај рад је настао у оквиру пројекта „Лексикон српског реализма”, бр. 101757, који се финансира средствима Министарства за науку Републике Србије.

³ Роман је најпре излазио у „Даници” у току 1868. 1869. године. Прво засебно издање: *Чудан свет*. Роман, Нови Сад, 1869. Следећа издања: *Чудан свет*. Роман, Београд, 1928; *Чудан свет*. – Кнез у купатилу, Београд, 1946; *Одабрана дела*, књига IV (*Чудан свет*. – Трпен спасен), Нови Сад, 1949; *Чудан свет*. Превел Георги Милошев, Скопје, 1950; *Чудан свет*. Роман, Нови Сад, 1955; *Чудан свет*. Роман, Београд, 1956; *Одабрана дела* 1, (Милан Наранџић, *Чудан свет*), Нови Сад, Београд, 1969; *Одабрана дела* Јакова Игњатовића, књ.3 (*Чудан свет*, *Стари и нови мајстори*), Нови Сад, Приштина, 1988.

romance), и новије, када збивања уступају место ширем сликању стварности (тип *novel*). Иако помиње тренутну предност европског романа у односу на домаћи, Игњатовић се не упушта у дијахронијска или компаративна разматрања. Њему је било важније да полазећи од затеченог стања у српској књижевности у којој је једино име на пољу романа био Милован Видаковић, теоријски профилише могућности даљег развоја овог жанра. У томе Игњатовић неће много одмаћи од тада још увек актуелне аристотеловске и реторичке концепције књижевности као уметности која се, спајајући забаву и корист, разликује од научног излагања.

„У историчном роману писатељ приповеда свом роду на поетичан начин његову историју; овај то радије чита нег' критичним пером написану историју, па у својој красној прошлости ужива, и дух му не само не клоне, него му се јошт већма уздиже.

У социјалном роману поред здравог хумора, са добрим, моралним мотивумом на изображење разни' класа дејствовати се може.”⁴

Из наведеног цитата такође можемо закључити да је Игњатовић „поетичности” претходног, историјског романа супротстављао хумор социјалног романа. Обе поетичке категорије треба очигледно разумети у контексту начина „обликовања” садржаја и стилско-изражајних средстава. У том смислу „хумор” код Игњатовића нема преваходно ни тематско ни самостално жанровско обележје (он не помиње „хумористички роман”), већ му се, савременим језиком речено, приписује тип наративне трансмисије и усваја, у дугој традицији утемељена, његова критичка компонента моралног коректива. О тематским аспектима прозе његовог времена, у којима се препознају основни захтеви раног, програмског реализма, Игњатовић је писао и неку деценију касније. Тако у студији *Књижевност и политика* (1885) налазимо следећи аутопоетички исказ:

„Народ треба да има своју душевну пићу у књигама, и то таквим књигама које су печат његовог осећаја, његове памети, што ће рећи, да му књига протумачи што му је за душу и тело, добро да се укорени а зло искорени, да му књижевност основана буде на народном карактеру, одавде да она изилази, а стечено са стране благо ту да положи. (...) Књижевност наша је у колевци, у првом повоју, зато и требамо чистије књижевности народне; космополитистичан правац је за нас још преран. Треба нам утемељити у књижевности и правцу њеном чисту индивидуалност народносноу.”⁵

⁴ Јаков Игњатовић. „Поглед на књижество,” у књ: *О књижевности*, Нови Сад, Приштина, 1988, стр. 49.

⁵ „Књижевност и политика”, у књ: *О књижевности*, Нови Сад, Приштина, 1988, стр. 197, 254.

Игњатовићев напор да својим књижевним радом допринесе даљем развоју српског социјалног романа, али и да покаже могућности нових, „домаћих” тема, постаје у виду аутопоетичког дискурса саставни део романа Чудан свет. То потврђује овај уводни метатекстуални коментар приповедача:

„Свет једнако пише и говори о царевима, краљевима, великашима, о господи, а о сељаку и за сељака ништа. А колики је велики жив свет у сељаку скривен! Колико туге и јада, радости и весеља у сељачком животу има!”⁶

Верује се да је Игњатовић овај роман писао за време свог боравка у сеоској средини, у Даљу (1863-1879).⁷ Мотивишући наведеним коментаром тематску окосницу романа и прикривено полемишући са ранијом, нереалистичком традицијом,⁸ приповедач назначавача једну од неколико жанровских линија романа Чудан свет. Главни јунаци романа, Ђока Гроздић, Сава Дерентовљевић, Петар Кресовић, су сељаци, мештани „села Б.” које приповедач укратко описује следећим речима:

„Село Б. доста је велико, људи готово сами сељаци. Има и свештеника; неколико Грка, то јест тргујућих православних Србаља; па онда нешто занатлија; има и један фарбар, да се може сукња и кецеља у селу обојадисати; још и неколико Чивута, који увек вуну за јевтине новце купују; па онда још путујуће господе вармеђаше, по-гдекојих за послом тумарајућих фишкала, а натарош не сме фалити.” (327)

У првом плану романескне приче су животне судбине два јунака, Саве Дерентовљевића и Ђоке Гроздића. Роман има паралелну композицију а прелаз са једног на други фабуларни ток остварен је архаизованим и стереотипним коментарима приповедача на завршетку поглавља.⁹ На почетку романа затичемо све главне јунаке окупљене „у бирцузу” (хронотоп који ће у реализму постати топос уводног оквира), – ради неформалног договора о избору будућег кмета, о ослобађању сеоских младића од царске војске и о потенцијалној же-нидби

⁶ Јаков Игњатовић, *Одабрана дела I*, Нови Сад, Београд, 1969, стр. 327. Сви наводи из романа овде ће бити навођени према овом издању.

⁷ „У Даљу се уз адвокатуру бавио економијом, а после вишегодишње паузе и књижевним радом. Даљски период спада у књижевно најлепше и најплодније доба његова живота.” Живојин Бошков, „Сентандреја и њен сликар”, предговор у књизи: Јаков Игњатовић, *Одабрана дела I*, Нови Сад, Београд, 1969, стр. 15.

⁸ Треба имати на уму да је у српској реалистичкој прози доминирала сеоска тематика, као и да се у романима који претходе Игњатовићу (код Стојковића, Атанацковића и Видаковића), догађаји не ситуирају у неку конкретну сеоску средину и да хронотоп није конкретизован.

⁹ На пример, четврто поглавље се завршава следећим коментаром: „Да видимо шта ради наш Ђока Гроздић; да видимо шта ће са његовим процесом бити.” (стр.395) Наредни прелаз са приче о Ђоки на причу о Дерентовљевићу је остварен на сличан начин: „Оставимо Ђоку, сиромаша, у његовој дешперацији, па да видимо шта други раде.” (стр. 418)

Младена, сина Саве Дерентовљева и Јеле, ћерке Стојка Пу-шибрка. Један ток приче даље прати збивања у вези са регрутацијом, Младеново ослобађање након што га је отац „откупио”, његову же-нидбу Јелом и на крају, Савину женидбу Пелом и његову пропаст и смрт коју ће из освете испланирати Кресовић а Пела проузроковати. Други ток приче чине догађаји са Ђоком Гроздићем: наумивши да тражи део наследства од Пецкошића, Ђока ангажује у граду адвоката Берберића који зарад сопствене материјалне добити прихвата случај иако зна унапред да га неће добити. Приликом честих одлазака у град Ђоку прати као „саветник” Кресовић а обојица заједно обилазе град-ске бирцузе трошећи немилице новац који је Ђока позајмио од сеоског лихвара, Максима Чивутина. Приликом једног боравка у граду зарад парнице Ђока бива преварен од стране цигана када поверује да ће од њих добити дукате у замену за новац. Други пут ће бити жртва преваре када поверује да га је у Бечу примио сам цар. Изгубивши парницу а немајући чиме да плати трошкове, Ђока остаје без куће и имања и на крају помера памећу.

Већ овај скраћени наратив указује на припадност Чудног света старијем типу романа са доминацијом фабуле. Драгиша Живковић констатује да је Чудан свет „по својој сижетној структури и мотивацији много више забавно-пустоловни тип романа, него нека народњачко-реалистичка слика сеоског живота.”¹⁰ Непосредне узроке томе Живковић, као и ранији проучаваоци Игњатовићевог дела (Ј. Скерлић, Ж. Бошков), види у непостојању домаће романескне традиције, у ослањању на немачку забавну литературу а не на европску реалистичку традицију, али и у снази Игњатовићевог фабуларног дара.¹¹ Игњатовићев роман садржи више карактеристика пикарског романа: збивања се мотивишу путовањем, премештањем у простору (стални Гроздићев одласци у град, одлазак у рит, путовање у Пешту и Беч); јунак припада негативном типу и типу варалице (овој концепцији је најближи лик Петра Кресовића, али се одређене негативне црте, као што су склоност ка хедонизму и лењост, могу приписати Ђоки Гроздићу); нагли преокрети у развоју радње (могу се читати у опреци према социјално-психолошком мотивацијском систему, као израз ослабљене мотивације, за шта налазимо пример у несрећном свршетку Дерентовљева); уметнуте приче које могу, али и не морају имати везу

¹⁰ Драгиша Живковић, „Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића”, у књ: *Европски оквири српске књижевности II*, Београд, 1994, стр. 108. Живковић, заправо, све Игњатовићеве романе сврстава, према Кајзеровој типологији, у „романе-догађаје” и „романе простора” (пикарски роман). Исто, стр. 121.

¹¹ Драгиша Живковић, нав. дело, стр. 112. Скерлић, који је и аутор прве обимније студије о Игњатовићу, управо је *inventio* (замисао), истакао као његову главну врлину. В. Јован Скерлић, *Јаков Игњатовић, књижевна студија*, Београд, 1965.

са средишњом фабулом (таква је прича о крађи гусака и уметнута епизода о Кресовићевој авантури – „комендији”, која има хумористи-чке црте); сатирични однос приповедача према описаном свету (то се најбоље огледа у концепцији ликова грађана – адвоката и судија, али и сељака лихвара и натароша и у њиховој психологији интереса). О једном главном јунаку – пикароу и о његовој непосредној критичкој рецепцији стварности се овде не може говорити јер роман не испуњава још једну жанровску конвенцију пикарског романа – да је испричан у првом лицу. Експлицитне поступке вредновања Игњатовић надомешта обилатом употребом ауторског коментара што указује на присуство још једне жанровске линије која се односи на авантуристичко-хумористички роман стерновског типа, доминантан у 18. веку. То потврђује интерполација аутопоетичких коментара, епилошка метатекстуална премошћавања која смо цитирали, експлицитно вредновање поступака јунака са наглашеним ироничним или сатиричним односом, уз додатне комичне ефекте. Такав је, на пример, коментар о поп Ћоси: „лакше је стећи тридесет јутара неголи тридесет столица”. Такав је и комично-иронични коментар о адвокату Берберићу:

„Гроздић међутим извади из џака прасе, па му заврће реп да чичи, да фишкал чује. И доиста, цика та допала се г. фишкалу, познао је по гласу да је прасе дебело. Томе се није ни најмање чудити, јер је г. Берберић у таквим стварима врло практичан био, јер су му се сваки други-трећи дан такви презентии доносили, па већ је познавао скалу гласова таквих четвороножних животиња, а по скали, опет, стање здравља тих животиња.” (395)

Поменутој традицији припада и овај типично игњатовићевски коментар хибридног типа у коме се преплићу метапоетичке конвенције романа XVIII века (уз обавезно подразумеваног читаоца), са критичким ангажманом приповедача из ране реалистичке фазе.

„Немојмо се ни најмање чудити сељацима што једнако у бирцуз теже. Једно, зато воле ићи у бирцуз што најважнији договори увек се у бирцузу збивају; друго, што сељацима не умеју жене ваљано јело начинити, тако као у бирцузу, па се радо у бирцуз завлаче да се што добро наједу. Зато добро би чиниле сељачке жене да гледе, по могућству, да им мужеви код куће боље јело добију, па би мање ишли у бирцуз и мање би трошили. Но бирцуз такође има своје романтике; кад немачки списатељи приписују свакој ствари своју поезију, као камењу, дрвету, штавише кељу и спанаћу, онда и бирцуз има своје поезије – те какве поезије! И ту је школа, где се и добро и зло научити може; па онда, каква разбирига је бирцуз!” (364)

Горњи навод илуструје још један утицај значајан за жанровско читање овог романа. То је традиција дидактичке прозе и углавном вештачког, наметнутог моралисања кога се Игњатовић неће ослобо-

дити ни до свог последњег романа, Патница. Утолико је занимљивија Скерлићева осуда Игњатовића као писца и човека кога је карактерисало „морално слепило”. Иако је Игњатовићеве социјалне романе више вредновао од историјских, хумористичких и пикарских, велики недостатак Скерлић је видео у пишевом отвореном моралисању и то не у погледу приповедног поступка, већ саме садржине изречених ставова.¹²

Иако говори о савременим збивањима, роман Чудан свет садржи конвенције које налазимо и у Игњатовићевим историјским романима, а које такође припадају старијој романескној традицији. То су, поред већ поменутих, и неке сентименталистичке црте које највише долазе до изражаја у конципирању женских ликова, али су присутне и у поменутих моралистичким упадицама. Најтачнији опис тог стилског обележја дао је Драгиша Живковић именујући га као бидермајерски стил. То, дакле, опет значи да се Игњатовић није непосредно инспирисао богатом европском традицијом сентименталистичког романа, већ оним видовима сентиментализма карактеристичним за немачку забавну прозу другог реда.

Упркос истицаној неоригиналности и лошим узорима, критичари као најзначајнију наводе Игњатовићеву заслугу за стварање српског романа и за увођење наше књижевности „у општу ризницу европске књижевности”.¹³ Новија читања Игњатовића, у другој половини XX века, такође су открила нове вредности његовог дела потврђујући да се, упркос бројним слабостима, његови романи не могу свести на једнозначну рецепцију. Указано је на квалитет дисхармоничности, судар противуречних вредности и ефекат гротескног.¹⁴ Нарочито је поводом романа Чудан свет писано о „гротескним спојевима противности”, о спајању смешног и страшног, комичног и демонског, који су ефектно назначени и самим насловом.¹⁵ У даљем делу раду ближе ћемо размотрити наративне поступке у овом роману о којима у досадашњој критици није довољно писано.

Као што се у формално-композиционом погледу јасно издвајају два фабуларна тока, тако се и тематско-мотивски комплекс може поделити са аспекта хронотопа, односно, спацијалних одредница

¹² „Нарочито Игњатовић је добро чинио када није моралисао. Његов морални идеал био је низак, он је имао вулгарни култ новца и успеха, и морал којег се он држао био је морал једнога бакалина. Он није разумевао ништа што је било више, и морално непотпун као што је био, он је имао јавних симпатија за људе ниже моралне врсте, без скрупула и савести.” Јован Скерлић, нав. дело, стр. 243.

¹³ Драгиша Живковић, нав. дело, стр. 127.

¹⁴ В. о томе: Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад, 1996, стр. 99-105; Љубиша Јеремић, „Чудан свет: Трагика преобликована у гротескну визију”, у књ: *Трагички видови старијег српског романа*, Београд, 1987, стр. 161-171.

¹⁵ Љубиша Јеремић, нав. дело, стр. 169.

– на онај који припада у уводу најављеној сеоској средини и на онај који се тиче догађаја у граду и који није мање заступљен, како би се можда на почетку то могло очекивати. Њихова заједничка карактеристика је јавни простор – догађаји се збивају у сеоским и градским кафанама, адвокатским канцеларијама, или на отвореном простору (пут, рит). Уколико је реч о затвореном кућном простору, он је само позадина збивања и код Игњатовића нећемо наћи она подробна описивања ентеријера, са обиљем информативног коментара, по којима је препознатљива наша каснија сеоска реалистичка проза. Наиме, иако је уводни аутопоетички дискурс претпостављао етнографску интенцију, ова перспектива код приповедача није наглашена. Мада се и у овом роману појављују сцене колектива карактеристичне за етнографску прозу (прстеновање, свадба, сеоска моба), ови призори се не предочавају са оним обиљем детаља по којима ће, на пример, бити препознатљив Јанко Веселиновић.¹⁶ Уместо мимези фолклорне слике света, они су подређени или логици заплета и природи наратива (путовање, свадба), или карактеризацији менталитета појединца или групе, када се најчешће приповедни темпо успорава. У овој функцији је приповедачев коментар о риту, сатиричан и комично-ироничан приказ понашања људи на вечери после мобе код попа, сцена сеоске егзекуције. Задржавајући интерес за манифестне видове јавног живота, Игњатовић доноси специфичне типове наративног описа и описа атмосфере у којима је критика видела и бројгеловске мотиве. Међу најефектнијим је ова сцена из кафане:

„Ту се сад куцају, сви се измешаше, па нит знаш ко пије ни ко плаћа. Гроздић и Кресовић опет једу паприкаша, па то још није ништа; сад тек долази риба; па онда опет удри на шиљер, па на кафу. По пет пута се пије кафа, па опет вино. Сад начини се прави вавилонски торањ, једни се љубе, други се инате, један превали флашу, други већ спава на земљи, неки, опет, неће да признаду рачун, инате се са бирташицом, док тако један по један не очисте се. Који не стоји на ногама, тога други на кола дижу.” (367)

Поред истицања ниских порива и физиолошких реакција, оне тамне и материјалистичке стране човека, Игњатовић је у појавној стварности видео и њену другу, комичну страну и истицао њене карикатуралне црте. Један од честих поступака који се јавља у више његових романа је „парафраза слике”. Уместо непосредним ауторским коментаром, описом или наративизацијом слике може се заузети вредносни став према ликовима и збивањима. Слика тада нема очекивани „ефекат стварног”, већ је средство дистанцирања (најчешће комично-

¹⁶ У том смислу најбоља илустрација је Веселиновићев „етнографски роман” *Селанка*.

-ироничног), од предочене збиље.¹⁷ Такав је опис илустрације у кафани „Седам Шваба”:

„Ту на цимеру намалани су седам Шваба како су копљем напали на једног зеца. (...) Ђока пије, па гледа на дувар, а тамо разних молераја што Ђока није никад видео. Тако смеје се кад види једну слику, где један у фраку другом Шваби вуче зуб са онаким кљештама какo-вима се вуче код нас клин; а грохотом се насмеје кад види другу слику, где један дебео старац клечи пред својом бабом, а она му прети метлом ако не буде слушао.” (396)

Када се Ђока запрепасти видевши у једном дућану „славенског голијата” („седам стопа и седам палаца висок”), који ће бити гротескна најава оног бечког, „царског” голијата, – његов пријатељ Решетар показаће му у кафани код „дебеле Насте” слике на зиду Краљевића Марка и других јунака из Косовског боја. Упоређивање једне маловарошке сензације (која се може видети уз плаћену карту), и националног епског јунака на кафанском зиду, као израз гротескног спајања високог и ниског, знак је својеврсне дехероизације и депатетизације епске слике света и суноврата њених некадашњих вредности, који своју идилично-патетичну резонанцу добијају у лику наивног сањара Ђоке Гроздића.

Будући да доминантан мотивацијски систем у роману почива на паралелним наративима који су и сами мотивисани ауторском идеолошком позицијом, може се рећи да је Игњатовић комбиновао традиционални тип мотивације из авантуристичког романа (мотиви путовања и освете), и идеолошку мотивацију са идеологемама које су биле рефлекс економско-социјалних прилика пишчевог доба (тежак положај сељака, лихварство, подмитљивост судија и адвоката, корупција у војсци). Не ретко је Игњатовић користио дијаложке сцене као вид сасвим отворене критике или као потврда и оправдање самог тока приче. На Кресовићево питање како се живи у Бачкој „са господом и капуташима”, уследио је од саговорника следећи одговор:

„Никако. Како ћеш ти мачка и кера измирити! – рече Беља Силбашанин. – Та да могу, све би' до једног искоренио; и док они владају, донде неће бити по нас живота; што је добро, то је све по њи' добро. Ако треба порције, то паор највише плаћа, ако путове правити, и ту терај паора, и ту паор издире, а грци њи'ове синове митом искупе. Подај натарошу, подај солгабирову, подај вицишпану, подај доктору, па ћеш сваког од солдатства ослободити! – рече Дућо.” (446)

На исти начин, у дијалогу, натароши образлажу своју поли-

¹⁷ Описујући егзекуцију и „егзекуционе фигуре”, приповедач у једном тренутку коментарише: „Вредно би било да их какав славан сликар наслика, или бар ко да их фотографише.” (435)

тику интереса:

„Видиш, Милоше, све вичу на натароше, а особито на мене и тебе, ал' свет нема право. Та и ми морамо живети, а поред редовног прихода нећемо далеко дотерати. Па, онда, колико има људи који не гуле ил' нису жељни гулити?” (394)

Занимљиво је да су у оба примера „борци” за правду јунаци који су својим поступцима и сами негативно профилисани: поткупљиви чиновници и на крају спремни бачки „хироши”. Тиме је Игњатовић истакао хијерархију друштвених неприлика и њихову међузависност на нивоу социјалних сталежа. Истовремено, ови примери су индикативни и за начин Игњатовићевог профилисања ликова у овом роману. У складу са хронотопом јавног простора и јунаци се уводе на фону колектива, постајући тиме својеврсне метонимијске фигуре. Тако, у том „чудном свету” видимо: сељаке, адвокате, натароше, цигане, војне лекаре, грофовске слуге. Највећи број ликова уведен је поступком типизације, односно, конвенцијом симболичког именовања. Адвокати се презивају „Берберих” и „Лисових”, главни јунак склон пићу је „Гроздић”, бивши војник је „Кресовић”. У обликовању ликова уочавамо и друге реторичке клишеје: поступак контрастирања (богати-сиромашни, наивни-лукави, морални-неморални, срећни-несрећни),¹⁸ хиперболично истицање одређених психолошких црта које води до карикатуре (Гроздићев хедонизам и аутодеструктивност, Пелин паклени план уморства, уживање егзекутора у туђој несрећи), метонимијско портретисање. Пример за овај последњи поступак је портрет Стојка Пушибрка који је представљен као угледни сеоски газда.

„Кућа Стојка Пушибрка једна је од најбољих кућа у селу. Он, истина, не може се са Савом Дерентовљевим мерити, јер овај има више. Сава има преко триста оваца, а где је још марва! Сава Дерентовљев имао је и земље више, али Пушибрк ако је имао и земље и стоке, опет говорило се о њему да увек има подоста готових новаца, две хиљаде форинти код њега не сме никад фалити, па нема никог осим јединице кћери, Јелке. У кући му је све тако у реду да ни Дерентовљевом не уступа.” (369)

Сва тројица јунака – Гроздић, Дерентовљев и Кресовић, којима је посвећено више пажње, завршавају несрећно. Кресовића, једног од узрочника и виновника Савине и Ђокине пропасти, сустиже накнадна, али заслужена казна (ропство), Дерентовљев прелази пут

¹⁸ Љубиша Јеремић уочава да је Игњатовић у поступку грађења Гроздићевог лика користио два различита угла контрастирања: „Тако је Ђока Гроздић истовремено, као супротност газда-Сави Дерентовљеву, оцртаван као пример лакомислености, тупости и заосталости, али, насупрот лицемерном Кресовићу, и као 'човек поетичне нарави'.” Љубиша Јеремић, нав. дело, стр. 168.

од трезвеног и успешног газде и кмета до жртве сопствене слабости пред женским чарима, док је Ђокина неминовна пропаст „најављена” на самом почетку непромишљеним покретањем парнице а касније све већом наивношћу. Упркос поједностављеној мотивацији, ова три јунака као три типа „људских физиономија”, потврђују једну од приповедачевих интенција када је реч о оној тамнијој, трагичној страни чудног сеоског света.

Реторика Игњатовићевог приповедача нарочито долази до изражаја у бројним процењујућим коментарима који се односе на поступке јунака, а у којима се динамизује и однос приповедача према читаоцу, односно, наратору. У емпатији приповедача, у полемисању са ставовима јунака, повлађивању јунаку или његовој осуди, успоставља се дистанца приповедача према ликовима као израз комично-ироничног или критичко-морализаторског става. Наслањајући се на традицију ауторског приповедача из старијег типа романа, Игњатовић демонстрира степен доминације ауторског гласа.

Једнако као у коментару,¹⁹ ова надмоћ се уочава и код профилсања женских ликова у роману. Њима у критици готово да уопште није посвећена пажња, то јест, много је више писано о овим ликовима поводом других Игњатовићевих романа, пре свега поводом Патнице. На основу чињенице да женски ликови не припадају главним јунацима, могли бисмо помислити да оне нису део тог „чудног света”, или да му можда припадају на неки другачији начин. Њихово позиционирање у позадину, на маргине паралелних наратива, индикативно је за њихов статус пасивних посматрача, или слепих извршилаца планова других. Као такве, жене су у овом роману инструментализоване или вољом/манипулацијом од стране мушкараца (Гроздићева жена Ружа, Младенова вереница и ћерка Стојка Пушибрка, Јелка, две циганке), – или од стране демонских сила (Пела, баба Ружа Клипара). Типизирани на овај начин, оне су сведене на једну компоненту свог наративног идентитета. То илуструју и ликови бирташица („дебела Наста”, бирташица Драга, о којој се „свашта којешта говори”). Поред стереотипа обликовања женских ликова, чији је порекло различито (углавном фолклорно, или из старије прозне традиције),²⁰ њиховој схематизацији доприноси и поједностављено, црно-бело контрастирање. Тако, на једној страни налазимо невешти, у квазиромантичарској патетици стилизо-

¹⁹ „И тако је Ђока Гроздић нашао фишкала, и процес ће се одмах започети. Лака му ноћ!”, стр. 369.

²⁰ Игњатовић је, очито, приликом конципирања женских ликова преузимао већ постојеће литерарне моделе: чедна девојка нетакнуте лепоте (Јелка), фатална жена-заводница (млада циганка која заводи Гроздића, Пела Бркићева о којој се говорило „да нема човека кога она неће примамити, само ако хоће, био стар или млад”), жена-невештица, са демонским силама (баба Ружа Клипара, Пела након удаје за Саву), ликови неморалних крчмарица (познатих из раније романескне традиције).

вани опис Јелкине лепоте и лепоте младе циганке, а на другој страни њему супротан у вредносном смислу, али једнак по уметничкој слабости став о Пели Бркићевој. Очигледно је да Игњатовић ни у овом роману, као, уосталом, ни у Патници, није успео да својим јунакињама подари ону живост и значај који имају неки његови јунаци, пре свих несрећни Тока Гроздић.

Оно по чему Чудан свет остаје значајан, такође, није праведна казна и заслужена награда коју приповедач „дели” у епилогу романа, него управо гротескни спој комичног и трагичног у Гроздићевој судбини. А то је судбина чије читање никада неће бити могуће без Црњансковог несрећног двојника, управо на начин на који, како је Елиот писао, новија дела могу мењати и пре/вредновати наше схватање традиције.

ЛИТЕРАТУРА:

- Јаков Игњатовић, *О књижевности*, Нови Сад, Приштина, 1988.
- Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности II*, Београд, 1994.
- Живојин Бошков, „Сентандреја и њен сликар”, предговор у књизи: Јаков Игњатовић, *Одабрана дела I*, Нови Сад, Београд, 1969, стр. 7-27.
- Јован Скерлић, Јаков Игњатовић, *књижевна студија*, Београд, 1965.
- Душан Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад, 1996.
- Љубиша Јеремић, „Чудан свет: Трагика преобликована у гротескну визију”, у књ: *Трагички видови старијег српског романа*, Београд, 1987, стр. 161-171.

Snezana Milosavljevic-Milic

STRANGE WORLD BY JAKOV IGNJATOVIC – GENRE CHARACTERISTICS AND NARRATIVE PROCEDURES

Summary

The novel *Strange World* by Jakov Ignjatovic (1869) is the first novel in Serbian literature based on the topic of the countryside. Through this novel the writer entrenched his auto-poetic positions from earlier publicistic texts on the need for the social novel among the Serbs and on its moral relevance. Although he called upon national role models, Ignjatovic was influenced by the earlier European tradition, so that in this novel, too, one recognizes some features of the comic adventure novel and the picaresque novel, Baroque type novel of events, and the didactic and sentimental character of German popular literature. The novel is composed of two parallel narratives whose heroes are Djoka Grozdic and Sava Derentovljev. After narration, the author's comments and scenic events often take over. They express the author's criticism of corrupted lawyers, village usurers and executioners, but also gullible and sordid peasants. Located in a public space and representing members of classes, the characters in the novel are presented as types with simplified motivation. Typical rhetorical clichés in constructing the characters include: contrast (rich-poor, naïve-cunning, moral-immoral, happy-unhappy), hyperbole stressing certain psychological traits leading to effects of caricature, metonymic portrayal. The construction of female characters also shows the conspicuous fact that models from earlier folklore or art traditions were taken over (the femme fatale, the woman as an embodiment of demonic forces, the virtuous beauty). The novel's most important and valuable feature is its grotesque blend of the horrific and the funny, the tragic and the banal, most pronounced in the profile of the Djoka Grozdic character.

Горан Максимовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

**ЛИРСКИ КРУГОВИ
ЉУБОМИРА НЕНАДОВИЋА
СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ЊЕГОВО
ХУМОРИСТИЧКО-САТИРИЧКО ПЈЕСНИШТВО**

САЖЕТАК: У огледу је анализирано лирско пјесништво Љубомира Ненадовића (1826-1895), као обиман а занемарен сегмент његовог књижевног рада. Издвојени су доминантни лирски кругови (родољубиви, љубавни, рефлексивни, дидактички и хумористичко-сатирички), изложен је кратак преглед најзначајнијих пјесама из сваког од наведених кругова, да би иза тога посебна пажња била посвећена хумористичко-сатиричком циклусу пјесама и лирских басни и параболо, за које вјерујемо да су и данас очувале највише естетских вриједности од свих Ненадовићевих пјесничких текстова.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: Српски романтизам, лирско пјесништво, родољубива лирика, љубавна лирика, рефлексивна лирика, дидактичка лирика, хумористичко-сатиричка лирика, лирске басне, лирске параболе.

1.0. За више од пола стољећа књижевног рада, Љубомир П. Ненадовић (1826-1895), лирском пјесништву је спонтано додијелио привилеговано мјесто. Писање је започео и завршио стиховима. Први штампани рад му је пјесма „На Видовдан год. 1843” (објављен 1843. године у листу Подунавка), а затим су услједиле и друге лирске пјесме испјеване у знаку моралистичког и просвјетитељског погледа на свијет и функцију пјесништва. Нимало случајно једна од најпознатијих међу тим раним пјесмама носила је наслов „Доситејева реч”. У каснијим годинама равноправно мјесто са том „рационалном дидактиком” заузимала је и лирика испјевана у духу „националне романтике”, карактеристичне за педесете године српског 19. вијека.² Последњи датирани књижевни записи из 1893. године такође су били у стиховима. У том дугом низу година, Ненадовић је испјевао знатан број лирских пјесама. Прву збирку објавио је у Земуну 1849. године под насловом Песме Љубомира М. Ненадовића, а сачињавала су је укупно 22 пјесничка текста, међу којима је био уврштен и превод Биргерове Леноре. Друго и проширено издање исте књиге објављено је у

¹ goranm@filfak.ni.ac.rs

² Трифун Ђукић, „Књижевни лик Љубомира П. Ненадовића”, предговор у књизи *Целокупна дела Љубомира П. Ненадовића*, приредио Трифун Ђукић, Народна култура, Београд, 1939, стр. XXXII.

Земуну 1860. године.³ „По угледу на Шилерово Звоно написао је неколико већих песама, као што су: Попара, Кузман, Манити глумац, Столар, Једна ноћ, Бербер Трајко”.⁴ Потребно је нагласити да је Ненадовић објавио и неколико лирских и епских спјегова: Славенска Вила (1849), Хрват-баша црногорски (1859), Дојчиновић Војин (1861), Снага Народа (1871). Колико је, поред путописног, велики значај придавао пјесничком раду, можда најбоље потврђује чињеница да је Ненадовићева приступна академска бесједа, када је 1888. изабран за члана Српске Краљевске Академије, била посвећена поезији. У тој расправи, која је свакако била претенциозно насловљена као „Поглед на поезију и њен утицај на човечанство”, Ненадовић износи вјеровање да поезија „као неки дух као селенски ум, трепти у целој природи” и тако „загрева свако велико срце”.⁵

Као лирски пјесник Ненадовић је на тематској, идејној и поетичкој равни, током више деценија пјевања, оформио најмање пет сродних пјесничких цјелина, тј. доминантних лирских кругова. Издвајамо родољубиви, љубавни, рефлексивни, дидактички и хумористичко-сатирички лирски круг. Након кратког прегледа најзначајнијих пјесама из сваког од наведених кругова, посебно ћемо се осврнути на хумористичко-сатирички циклус пјесама и лирских басни и параболоа, које су и данас очувале највише естетских вриједности од свих Ненадовићевих пјесничких текстова.

1.1. Као родољубиви пјесник, Ненадовић је имао велики углед међу српском публиком, а неке од пјесама: „Снага народа”, „Груда земље”, „Аманет с неба”, „Мрве хлеба”, „Општа кућа”, „Зора”, „Црногорски рањеник”, „У војсци 1877. године”; које су углавном испјеване након другог боравка у Црној Гори (с прекидима од 1874. до 1878. године), са одушевљењем су „учене напамет и рецитоване”.⁶ У већини других примјера, Ненадовићеве „патриотске песме нису херојске већ, најчешће, пригодне”.⁷

По разноврсним значењима, по складној форми стихова лирских осмераца, по одмјереним римама углавном парним римама, по искреном и снажном родољубивом осјећању, на крају по умјетничкој

³ Опширно о био-библиографским појединостима из живота и књижевног рада Љубомира П. Ненадовића видјети: Драгољуб Влатковић, „Ненадовић Љубомир”, *Лексикон писаца Југославије*, књ. IV, Матица српска, Нови Сад, 1997, стр. 669-674.

⁴ Јован Скерлић, „Љубомир П. Ненадовић”, *Историја нове српске књижевности*, приредио Јован Пејчић, Завод за уџбенике, Београд, 1997, стр. 185.

⁵ Љубомир П. Ненадовић, „Поглед на поезију и њен утицај на човечанство”, *Целокупна дела Љубомира П. Ненадовића*, приредио Трифун Ђукић, Народна култура, Београд, 1939, стр. 929.

⁶ Трифун Ђукић, нав. дјело, стр. XXXIV-XXXV.

⁷ Миодраг Поповић, „Љубомир Ненадовић”, *Историја српске књижевности-Романтизам*, књига друга, Завод за уџбенике, Београд, 1985, стр. 168.

снази у цијелости, неприкосновено мјесто међу Ненадовићевим родољубивим стиховима припада пјесми „Снага народа”. Утемељена је на лирској интерпретацији косовског мита, што је нарочито успјешно изложено у уводним стиховима: „И преби се сабља бритка,/ И златна се круна смрви,/ И сврши се страшна битка,/ И потону све у крви”,⁸ а затим на реинтерпретацији народне епске легенде о томе да Марко Краљевић, као једини који је од великаша преживио Косовски бој 1389. године, није умро него је заспао уз помоћ посестрима виле, а пробудиће се кад куцне час за ослобођење српског народа. Наведена легенда, поред усмене епске интерпретације, те поред Вуковог записа у Српском рјечнику (1818. и 1852. године), добила је значајно мјесто и у умјетничкој књижевности која је непосредно претходила Љубомиру Ненадовићу. Мислимо на Стеријину драму Сан Краљевића Марка, из 1848. године. Осим тога, Ненадовић у пјесничкој форми излаже све крупније датуме српске историје од косовске катаклизме, преко Велике сеосбе под вођством патријарха Арсенија Чарнојевића 1689. године, па све до почетка великих устанака и ослободилачких ратова у 19. вијеку.

Значајно је нагласити да у Ненадовићевим патриотским стиховима нема ратоборног одушевљења, нема декламаторског тона, по чему се у суштини разликовао од других романтичарских пјесника српских: „То је миран, сталожен патриот, који препоручује слогу и миран, смишљен рад на општој ствари”.⁹ У том смислу је нарочито репрезентативна пјесма „Сложна кућа”, у којој долази до изражаја благонаклона поука да је поред слободе Српства, подједнако потребна и национална слога, те заједнички рад на свим пољима за опште добро народа. Чак и онда када покушава бити ратоборан, као у пјесми „У војсци 1877. године”, Ненадовић се на крају препушта рефлексима о јунаштву и слави, о опадању и пропасти, о исконској жудњи народа за слободом, о правичности и честитости.

1.2. Као љубавни пјесник Ненадовић се формирао у генерацији младих српских романтичара из четрдесетих и педесетих година 19. вијека (Васа Живковић, Јован Илић, Богобој Атанацковић, Стеван Владислав Каћански, Милица Стојадиновић Српкиња...), која је слиједила Радичевићеву идеализацију и обоготворење љубавног идеала,

⁸ Интересантно је размишљање, иначе, престрогог Љубомира Недића о почетним стиховима ове пјесме: „Та би песма, да је цела овако испевана, била јединствена песма, једна од оних које трају докле траје језика на којем су оне испеване. И оваква каква је, она нам се допала [...] што је у њој онако истинито опевана наша српска туга и наше српско надање”. (Љубомир Недић, „Љ. П. Ненадовић”, *Студије и критике*, приредио Иво Тартаља, Српска књижевна критика, књ. 7, Матица српска-Институт за књижевност и уметност, Нови Сад-Београд, 1975, стр. 251-252).

⁹ Исто, стр. 250.

али без еротске и сензуалне глорификације. Њихова осјећања су уздржанија, понекад и сасвим прикривена или тек наговијештена, али су снажна, искрена и најчешће испјевана конкретним дјевојкама и женама.¹⁰

У љубавним стиховима Љубомира Ненадовића, из циклуса под насловом „Лаури”, који су започети и једним дијелом испјевани у Италији 1851. године, поред устаљене слике идеалне драге, која је обликована кроз помало хладна каталожка поређена („Ситни јој зуби ко камен драг”, „Њезин је осмех ко сунце благ”), препознајемо и ефикасна лирска онеобичавања: „Кад разговара// Речима ствара// У мојој души небески рај”), али и наглашену пјесникову свијест да се стиховима не може надомјестити неостварена љубав.

1.3. Као рефлексивни пјесник Ненадовић носи типичну романтичарску свијест о свемоћи поезије. Нарочито у стиховима пјесме „Све и свуда”, глорификује ту врсту моћи, вјерује да је поријекло поезије космичко и божанско, да поезији нема почетка, нити краја, те да је једина свевремена ствар у васколиком свијету. У стиховима „Последње песме”, та свемоћ је метафорички исказана као „један минут мали”, који су од вјечности Богови подарили људском роду.

Ненадовић вјерује у романтичарску визију о бескрајности свијета, због које жуди за упознавањем далеких и непознатих простора. Отуда је у овом кругу његових пјесама честа метафора путника и путовања („Једна ноћ”, „Хајде тако право”, „Попара”, „Путем ждрале”). Нарочито је драгоцјена, у том погледу, пјесма „Путем ждрале”, у којој Ненадовић поздравља крилата јата путника док одважно („као низ бисера”), прелазе равнице, брегове и ријеке, како би са сњежног сјевера допловили у топлоту. Тај њихов истрајни лет, буди миле успомене у пјесниковој души и подсјећа га на младост кад је и сам путовао у далеке и непознате крајеве.

Привлачила га је и космичка тематика, при чему је „васиону доживљавао као бескрајно кретање, а све људско само као тренутак, магновење”.¹¹ Као у лирском пјесништву Симе Милутиновића Сарајлије, Петра Другог Петровића Његоша, Бранка Радичевића (као оних пјесника који су му претходили), те касније нарочито у пјесништву Лазе Костића, Ненадовића интересује одговор на питање о мјесту човјека у космосу, о пролазности живота на земљи, о тајнама смрти. Такве су пјесме: „Испод Атоса”, „На обали океана”, „Гронуо”, „На гробу филозофа Шопенхауера”. Међу њима је нарочито карактеристична пјесма „На обали океана”, у којој пјесник загледан у ноћно

¹⁰ Видјети опширно о томе: Горан Максимовић, „Љубавна лирика српског романтизма”, предговор у антологији *Никад није вито твоје тело*, Антологија љубавне лирике српског романтизма, Српска књижевна задруга, Београд, 2005, стр. 5-30.

¹¹ Миодраг Поповић, нав. дјело, стр. 168.

небо посматра звијезде као „варнице мале огња вечитог”. Човјекове мисли продиру мимо њих и нису у стању да огдонетну тајну космоса, нити да препознају границе тог бескрајног простора. Пјесник вјерује да је тако устројена васиона „вечити роб” својих закона, а затим се у форми реторског питања усмјерава на одгонетку дилеме како је могуће да је у читавом том бескрају земни човјек „једина свест”.

1.4. Мада је с правом наглашавано да је поука присутна у готово свим Ненадовићевим пјесмама, могло би се закључити да се као дидактички пјесник најпотпуније исказао у идиличким стиховима посвећеним дјечи и омладини („Доситејева реч”, „Јутро”, „Козарица”, „Врачара”).

Као дидактички пјесник, Ненадовић је сљедбеник просвјетитељских идеја Доситеја Обрадовића, што је нарочито експлицирано у познатој пјесми „Доситејева реч”. Чувена доситејевска идеја о просвећивању народа као нужног предуслова за очување народносне свијести, за очување језика, за стицање и очување слободе, а затим и уједињења свих дијелова раскомаданог Српства,¹² у Ненадовићевој пјесми је попримила облике посљедње, тестаментарне исповиједи и поруке великог просветитеља. Када куцне посљедњи час живота, кад хладно тијело буде сахрањено у окриље земље, а „дух премили” када оде у божанско наручје, највећа награда за умрлог пјесника биће у томе ако Српчад буду долазила на његов гроб и ако буду свјесна „да ту лежи родољубац”. То ће бити највећа награда, они благодарни полупци потомака, који ће учинити да пјесникова душа заиста живи у рајском насељу. То ће бити и залога вјеровања да просвећивање нараштаја није било узалудно, те да ће науке „мили народ” тражити и љубити и у свим будућим временима.

У дидактичким пјесмама долази до изражаја и снажно слављење родитељске љубави према дјечи. Остварено је то најчешће кроз приказивање идиличке слике природе. У пјесми „Јутро” мајка буди свога дјечака Николу и позива га да иде у школу, док је у пјесми „Мала козарица” приказано срећно и безбрижно дјетињство дјевојчице која је по читав дан проводила у природи чувајући немирно стадо коза, а увече би се враћала у идилично окриље породичног дома, гдје су је чекале топле ријечи мајке. Ради се о типично романтичарским сликама природе, у којима је дошло до потпуне хармоније осјећања и доживљаја са аркадијским амбијентом.

Ненадовићевска лирска дидактика долази до изражаја и у шаливом предсказивању будућности, а најчешће љубавне среће и су-

¹² Видјети опширно о томе: Горан Максимовић, „Доситеј Обрадовић као пјесник устанка и традиција српског родољубивог пјесништва у XIX вијеку”, *Први српски устанак у књигама 1804-1813*, Зборник радова са истоименог научног скупа који је одржан у Народној библиотеци Србије, у Београду, 29. маја 2004, организатори: Народна библиотека Србије, Друштво за историју и теорију књиге и читања, Библиотека града Београда, Београд, 2004, стр. 61-74.

срета са суђеним драгим или драгом. Нарочито је то препознатљиво у пјесми „Врачара”, у којој је у форми солилоквија, приказано како на заводљив начин стара Циганка на вашару предвиђања гледајући у длан судбину младој дјевојци.

2.0. Ако би се могло с правом закључити да је у већини пјесама био конвенционалан и монотон, без правог надахнућа и умјетничког полета,¹³ у хумористичко-сатиричким стиховима, Ненадовић је био много убједљивији и морфолошки разноврснији, него у свим другим лирским круговима. Жанровска природа Ненадовићевих хумористичко-сатиричких стихова креће се у широком распону од шаљивих поема и спјегова („Манити глумац”, „Бербер Трајко”, „Шетња једног стенографа по вашару”), преко хумористичких лирских пјесама („Диоген”, „Дервиш”, „Земљотрес”), до сатиричких басни и парабла („Жаба”, „Горила”, „Кошуља”), те епиграма који су обликовани у форми шаљивих рефлексива („Сунцу”, „Смрти”, „Пустињаку”, „Правди”, „Већина”, „Мојсије и Дарвин”, „Марковом шарцу”, „Књижевност и списатељи”), као и надгробних епитафа („Глувом”, „Претилом”, „Манитом”).

2.1. У шаљивим поемама и спјеговима „Манити глумац”, „Бербер Трајко”, „Шетња једног стенографа по вашару”, Ненадовић отвара бројне индивидуалне и колективне, моралне и психолошке аномалије и проблеме српског друштва средином и у другој половини 19. вијека. Управо зато што се опредјељује са сатиричку фокализацију стварности, Ненадовићев лирски глас је одјенут у рухо оних „комичних маски” које су слободне да саопште и оне непријатне истине, а да им то нико не узме за превелико зло. У једном случају је то својеврсна стеријинска маска „махнито глумца”, у другом случају игњатовићевска маска „шаљивца берберина”, а у трећем случају представљена је као својеврсна змајованска шетња по народним вашарима и суочавање са непосредним животним истинама и заблудама. Тако осмишљени комични јунаци „стварају око себе посебне мале светове, посебне хронотопе”, а затим доприносе новим и пренесеним значењима, понекад сасвим супротним од онога што на први поглед излажу, тако да лако и непогрешиво препознају наличје и лаж сваке животне ситуације.¹⁴

¹³ Љубомир Недић, нав. дјело, стр. 242-256.

¹⁴ Таква позиција је аналогна са Бахтиновим мишљењем о улози објешењака, лакрдијаша и луде у развоју семантичких простора еропског романа: „Они имају нарочиту особеност и право – да буду туђи у овом свету, не солидаришући се ни са једном од постојећих животних ситуација у том свету, ниједан им не одговара, виде наличје и лаж сваке ситуације. Зато могу да се користе било којом животном ситуацијом само као маском. Код обешењака још постоје нити које га повезују са стварношћу; лакрдијаш и луда 'нису од овог света' и ато имају посебна права и привилегије. Ти ликови се и сами смеју, и њима се ругају” (Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989, стр. 278).

У том смислу Ненадовићевог „Манитог глумца”, можемо посматрати као сатиричку поему испјевану кроз укупно 270 стихова (од тога 242 дванаестерца и 28 кратких епилошких стихова шестераца и седмераца), у којој се кроз позоришне маске старог глумца, који је спознао тајне свијета играјући најразноврсније улоге на сцени (од сурових а глупих деспота до мудрих слугу, од злих краљевића до понизних поданика), расправља о људској глупости и грамзивости, о поданичком и пузологичном менталитету. Та необична позоришна маска, представља извор бескрајне глумачке слободе, подједнако на сцени као и у животу, а наспрам тога публику чине прави робови конвенција и дужности.

У спјеву „Бербер Трајко” иза маске комичног лакрдијаша и љубавника са тамбуром у рукама, из хумористичке, ведре и безбрижне перспективе, разоткривају се бројне животне истине. У десет поглавља испјеваних у доминантним стиховима дванаестерцима, који су ритмички веома успјешно испрекидани кратким лирским стиховима шестерцима и седмерцима у којима су испјевани епиграми „мудрог берберина”, сазнајемо бројне парадоксе берберског погледа на свијет. Што је више бербера све су дуже браде, што је више стражара све се више краде, што је више богатих сиротиња већа, што је више судија, то је правда рјеђа, што је више рујна вина све се жедни више, што је штампа слободнија све се луђе пише. На крају, берберин признаје да му ништа не пада од свега тога тешко, али не може да прежали што Бог браду и цурама дао није, тако да би и дјевојка у коју је заљубљен морала доћи код њега да се брије.

Шаљива маска „стенографа” који шета по српском вашару, из поеме „Шетња једног стенографа по вашару”, хумористички доживљај заснива на карневалској слици живота, на спајању узвишеног и ниског, трагичног и комичног, на чудној вреви и чудној смјеси ускомешалог живота, у којем се виче и псује, хвали и слави, продаје и купује, лаже и надлагује. Кулминацију вашарске атмосфере представља приказивање „комедије”, тј. циркуса испод чије шатре се представљају славна дјела снажнога Херкула и слично.

2.2. У краћим хумористичко-сатиричким лирским пјесмама, Ненадовић спаја поуку са безазленим хумором. У пјесми „Диоген”, кроз снажну дидактику, долази до изражаја сатиричко-критички поглед на историју цивилизације. Мудри Диоген, који је презро сва добра лажљивог свијета и у бурету пронашао своје идеално станиште, сагледава живот кроз бројне парадоксе. Од тога да је моћне краљеве којима је свијет био мали посматрао како умиру као пси, до тога како је у јуначкој Спарти посматрао кукавичлук, а у мудрој Атини глупост. Посматрао је мудре филозофе: Сократа, Платона, Демостена, Зенона и Стојике, како се муче са својим лудилом. Демостен са презиром пјева

о Филиповом сину Александру Македонском, назива га „живом лешином” која је згњечила многе народе. На крају Демостен наглашава да једино пјева у славу Сунца, „красоте неба”.

У пјесми „Дервиш” хумористичко осјећање испјевано је у тону винске еклоге. Вину наклоњени Дервиш иронично саопштава да је његова вјера лијепа „ал јој само уди: што нам воду хвали а вино нам куди”. Зато док чашама вина исправља ту очигледну неправду узвикује Пророку да зажмури док испије чашу до дна. Наручујући све нове и нове чаше вина од механције, Дервиш се толико опија да више нема снаге да пије, али моли механцију да му донесе буре да се бар с њим гледа. У пјесми „Земљотрес”, ведрим хумористичким тоном је описан чудесан догађај са Свете Горе када су се затресли и земља и море јер је млада и лијепа Анђелија крочила на тло овог монашког полуострва.

2.3. У лирским баснама и параболома („Жаба”, „Горила”, „Косуља”), Ненадовић на хумористичан и сатиричан начин, кроз уобичајену поуку, разоткрива неке од животних истина и сазнања. Полазећи од алегоријске и параболне природе басне као књижевне врсте, а наслањајући се на националну доситејевску природу баснописања, као и европску књижевну традицију од античког баснописца Езопа, од Француза Лафонтена до Руса Крилова, јунаци Ненадовићевих лирских пјесама су животиње, биљке, натприродна бића, али увијек као носиоци и оличење људских врлина и мана, поступака и радњи. У наративном дијелу лирске пјесме Ненадовић развија параболнички поступак, који може бити заснован на алегоричности, афористичности, сатиричним персифлажама и спонтаном хумору, док у пјесничким поентама излаже специфична лирска наравоученија заснована на дидактичности, те извођењу поука о животу који је заснован на вјечитом укрштању добра и зла, врлина и мана, поштења и непоштења.

То је нарочито очигледно у лирској басни „Жаба”, у којој се кроз алегорију о неспутаној моћи и снази орла, али и упорности жабе, која је подједнако као и орао који је на висине свикао доћи на крилима, имала снаге да се успуже на високи бријег, излаже животна истина о људским дјелима чија се снага подједнако налази у истрајности и упорности малих и сићушних, на првих поглед немоћних и нејаких, а не само јаких и доминантних бића. У лирској басни „Горила (Мајмун)”, у наративном дијелу пјесме, у којем доминира топос идиличне природе топле Африке, кроз разговор гориле и роде, разоткривамо истине о бездушном животу на европском континенту. Рода казује да у Европи ниједно биће не може да пронађе мир и задовољство, при чему су нарочито угрожене све животињске врсте, а главни кривац за то је људска бездушност и грамзивост. У пјесничкој поенти, басновитом наравоученију, рода саопштава горили да је најстрашније то што

људи тврде како су потекли од мајмуна. Након тог сазнања и страшне поруге, Горила ће пресвиснути од туге.

Када је ријеч о лирским параболома, запажено мјесто припада Ненадовићевој пјесми „Кошуља”, која би се могла посматрати и као претходница познате сатиричне пјесме Војислава Илића „Маскенбал на Руднику”. У некој далекој и непознатој земљи разболио се калиф, „цар од сто држава”, а љекари су му казали да ће се излијечи само ако обуче кошуљу некога од својих поданика који је потпуно задовољан и срећан. Након дуге потраге, испоставило се да нико, ни међу богатима, ни међу сиромашнима, није био срећан у тој земљи. На крају су ипак пронашли једног срећног човјека, неког старог овчара „дуге беле браде”, који је живио у самоћи далеко од свијета и калифове окрутне власти. Међутим, кад су му затражили кошуљу, испоставило се да тај сиромашак, обучен „у дугу хаљину опасану ликом”, уопште нема кошуље.

Кад је ријеч о Ненадовићевим лирским баснама и параболома потребно је насласити да је он „у обрађивању тог рода књижевности, био врло срећне руке”.¹⁵ Зато није случајно да су као такве имале својих настављача у српској поезији с краја 19. и почетка 20. вијека, а један од најуспјешнијих био је Милорад Ј. Митровић (1866-1907), који је у лирским баснама правио сатиричке параболе о савременим друштвеним аномалијама („Пас и његова судба”, „Свиња реформатор”, „Лав и лицемери”, „Млади орао”, „Веће врана”, „Орао, врана и споменик”, „Кобац и стари врабац”, „Лав и магарац”, „Зечја интерпелација”).

2.4. Ненадовићеви епиграми обликовани су на два начина: у форми шалвих рефлексива („Сунцу”, „Смрти”, „Пустињаку”, „Правди”, „Већина”, „Мојсије и Дарвин”, „Марковом шарцу”, „Књижевност и списатељи”), те у форми надгробних епитафа („Глувом”, „Претиллом”, „Манитом”).

Када Ненадовић размишља о свјетлости и моћи сунца, о пролазности живота и смрти, о судбини и заблудама усамљеног пустињака, о правди и неправди, о глупости и празновјерости већине, о бесмртности Марковом шарца, о књижевности и књижевницима, комично је најчешће постигнуто језичким средствима: кроз игру ријечи и шалвива поређења, захваљујући којима су остварени добри мисаони обрти и ефикасне поенте веома блиске апофтегмама. У епиграму „Сунце” сва задивљеност пред снагом овог небеског тијела које је извор свеколиког живота, спласне онога часа када се присјетимо да пакосници казују како на њему „пега има”: „Ма колико да си сјајно,/ И да лепо грејеш свима;/ Опет вели свет пакосни/ Да на теби пега

¹⁵ Марко Цар, „Љубомир П. Ненадовић”, *Моје симпатије*, Издавачка књижевница Скерлић, Београд, 1932, стр. 75.

има.” У епиграму „Пустињаку” доведен је у питање не само испоснички живот, него и само вјеровање у загробни живот: „Пост, мучење и самоћа,/ У рају ти живот спрема;/ Ала си се преварио/ Ако оног света нема.” У епиграму „Правди” разоткривен је трагикомични парадокс који прати правду, она је такве хуле среће да је сви траже, а нико је неће: „Дух твој к небу све се више пење,/ Гроб твој свуд је, свака стопа земље./ Ти си добра, ал си уде среће:/ Свак те тражи а нико те неће.” У епиграму „Мојсије и Дарвин” актуелизоване су расправе о еволуционистичкој теорији постанка људског рода: „Стара глупост дигла људе/ К подобју дивног Бога;/ Нова мудрост спустила их/ До мајмуна репатога.” У епиграму „Књижевност и списатељи”, проблематизован је свагда сиротињски положај и друштвена одбаченост писаца: „Књижевности, та шта ћемо/ Једно друго кривити?/ Нит можемо ми од тебе,/ Нит ти од нас живити.”

Као што је то био и случај са лирским баснама и параболома, сродне пјесничке епиграме, након Ненадовића писао је већ поменути Милорад Ј. Митровић, који је кроз оштре инвективе жигосао савремене људе и прилике („Кокета удавача”, „Трећи гроб”, „Примеран учитељ”, „Изгласасмо буџет”, „Срећна земља”, „Примерна супруга”).

Кад је ријеч о надгробним епитафима, Ненадовића можемо посматрати као неконвенционалног Стеријиног ученика и настављача, јер у смрти или у лудилу види тихо пристаниште и луку спаса од свагда немирног и суровог живота. За разлику од Стеријиног песимизма, Ненадовићеве стихови у складу са хумористичко-сатиричким погледом на свијет садрже више ведрине и понеку искру оптимизма. „Упркос трошности свега људског, као и други романтичари, верује у идеал, што његовој суморној песми даје неке благе, добродушне и спокојне тонове.”¹⁶ То је нарочито карактеристично у епиграму „Глувом”, у којем је физиолошки недостатак сагледан као предност: „Кад заори Божја труба,/ Ти је нећеш моћи чути;/ Благо теби што међ људе/ Нећеш више васкрснути.” Док је у епиграму „Манитом”, лудило сагледано као природно стање читавог изоглављеног свијета: „Та у лудој кући ти си/ Читав живот свој провео./ – Јесам, ал ми кућа беше/ Читав овај свијет бео.”

3.0. Ненадовић је у српској критици често потпуно оспораван као лирски пјесник. Најрадикалнији у томе је био Љубомир Недић, који је тврдио како у Ненадовићевим пјесмама нема, уопште, никакве поезије.¹⁷ Из данашње читалачке перспективе јасно је да је Ненадовићева улога у развојним токовима српског пјесништва у 19. вијеку била поетички веома корисна. Ненадовић се књижевно формирао у

¹⁶ Миодраг Поповић, нав. дјело, стр. 169.

¹⁷ Љубомир Недић, нав. дјело, стр. 242-256.

педесетим годинама обједињавајући два доминантна поетичка тока српске књижевности: објективни утемељен на снажном наслијеђу доситејевске просвјетитељске дидактике, видаковићевског сентиментализма и псеудокла-сицистичке лирике; те субјективни утемељен на вуковској традицији народне пјесме и националне романтике. У том погледу, у другој половини 19. вијека, Ненадовићево пјесништво успоставља поетичке мостове подједнако према настављачима субјективне и објективне пјесничке школе. Према Змају, Јакшићу и Костићу из романтичарске традиције, те према Војиславу Илићу и Милораду Ј. Митровићу, као обновитељима школе објективне лирике. То је нарочито уочљиво у Ненадовићевим лирским баснама и параболама, те хумористичко-сатиричким стиховима, који и данас завређују обновљену умјетничку пажњу и тумачења.

ЛИТЕРАТУРА:

Цар 1932: Цар, Марко. Љубомир П. Ненадовић. In: *Моје симпатије*. – Београд. – с. 60-95.

Ненадовић 1939: Ненадовић, Љубомир П. Поглед на поезију и њен утицај на човечанство. In: *Целокупна дела Љубомира П. Ненадовића*. Приредио: Трифун Ђукић. – Београд. – с. 922-929.

Ђукић 1939: Ђукић, Трифун. Књижевни лик Љубомира П. Ненадовића. In: *Целокупна дела Љубомира П. Ненадовића*. Приредио: Трифун Ђукић. – Београд. – с. V-XXXIX.

Недић 1975: Недић, Љубомир. Ј. П. Ненадовић. In: *Студије и критике*. Приредио: Иво Тартаља. Српска књижевна критика. Књ. 7. – Нови Сад-Београд. с. 242-269.

Поповић 1985: Поповић, Миодраг. Љубомир Ненадовић. In: *Историја српске књижевности-Романтизам*. Књига друга. – Београд. – с. 167-188.

Бахтин 1989: Бахтин, Михаил. О роману. Превео: Александар Бадњаревић – Београд. – с. 277-285.

Скерлић 1997: Скерлић, Јован. Љубомир П. Ненадовић. In: *Историја нове српске књижевности*. Приредио: Јован Пејчић. – Београд. – с. 183-186.

Влатковић 1997: Влатковић, Драгољуб. Ненадовић Љубомир. In: *Лексикон писаца Југославије*. Књ. IV. – Нови Сад. – с. 669-674.

Максимовић 2004: Максимовић, Горан. Доситеј Обрадовић као пјесник устанка и традиција српског родољубивог пјесништва у XIX вијеку. In: *Први српски устанак у књигама 1804-1813*. Зборник радова. – Београд. – с. 61-74.

Максимовић 2005: Максимовић, Горан. Љубавна лирика српског романтизма. In: *Никад није вито твоје тело. Антологија љубавне лирике српског романтизма*. – Београд. – с. 5-30.

Максимовић 2009: Максимовић, Горан. Милорад Ј. Митровић (Београд, 1866-Београд, 1907). In: *Бестселер*. Год. IV. Број 73. – Београд. – с. 4.

Goran Maksimovic

**THE LYRICAL CIRCLES OF LJUBOMIR NENADOVIC WITH
AN OVERVIEW OF HIS HUMOROUS AND SATIRICAL
POETRY**

Summary

The essay analyzes the lyrical poetry of Ljubomir Nenadovic (1826-1895), which is a substantial but neglected portion of his literary work. The dominant lyrical circles are singled out (patriotic, love, reflexive, didactic, and humorous-satirical), and a brief overview of the most relevant poems from each of the given circles is presented. Subsequently, specific attention is paid to the humorous and satirical cycle of poems and lyrical fables and parables, which we believe even today preserve the most aesthetical value among all poetic texts by Nenadovic. In analyzing individual poems it is shown that, in terms of genre, the humorous and satirical verses by Nenadovic span a broad range, from comical poems and cantos („The Frantic Actor”, „Trajko the Barber”, „A Stenographer’s Walk along a Fair”), over humorous lyrical poems („Diogenes”, „Dervish”, „Earthquake”), to satirical fables and parables („The Frog”, „The Gorilla”, „The Shirt”), and epigrams presented as comic reflections („To the Sun”, „To Death”, „To the Hermit”, „To Justice”, „The Majority”, „Moses and Darwin”, „To Marko’s Skewbald Horse”, „Literature and Writers”), as well as tombstone epitaphs („To the Deaf”, „To the Threatening”, „To the Frantic”).

Стојан Ђорђић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевности

МЕТАКРИТИЧКЕ ДИСТИНКЦИЈЕ ЉУБОМИРА НЕДИЋА

САЖЕТАК: У раду се говори о књижевнокритичкој поетици Љубомира Недића (1858-1902), пре свега о њеним начелима и метаакритичким елементима. Упућен у модерна научна сазнања из више хуманистичких дисциплина: психологије, логике, естетике, Недић усредсређује своју критичарску мисао преваходно на откривање и оцену књижевноестетичких аспеката и квалитета. Недић је развио оригиналан књижевнокритички приступ и поставио начела и норме књижевне иманенције у критици. Посебно су подстицајне Недићеве метаакритичке дистинкције, којима је он на најбољи начин потврдио своју критичарску луцидност и доследност, унапредио нашу књижевнокритичку мисао и оставио јој у наслеђе дистинктивне сазнајне инструменте за откривање и оцену књижевноуметничких квалитета.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна критика, књижевна еволуција, књижевна естетика, литерарни укус, српска модерна, примитивна критика, текућа критика, поетичка критика, иманентна критика, метаакритичке дистинкције, мисаона садржина, уметничка реч, спољна форма, унутарња форма, *сложај* (структура), начело јединства, начело искрености

Књижевном критиком Љубомир Недић се бавио свега десетак година, на самом размеђу два века: током последње деценије 19-ог и првих годину-две 20-ог века. За то време објавио је две збирке критика и уврстио се међу водеће критичаре тих година. Он је био тај који је започео преусмеравање књижевнокритичке праксе и поетике са традиционалних на модерне принципе и мерила, и то одлучније и доследније но и један други критичар тога доба. Недић је, доиста, одиграо улогу зачетника модерне књижевне критике у српској књижевности, како је то већ уочено и прихваћено у нашој књижевној историографији.² Имајући у виду и ту улогу, али и домет у критичком вредновању, може се оценити да је Недић најзначајнији наш књижевни критичар са размеђа 19. и 20. века.

Претходно би, свакако, требало рећи да је Недић, не само по свом претежном деловању, већ управо по свом изворном стваралачком надахнућу, пре свега другог био критичар, што је, можда, и нај-

¹ stojandj@filfak.ni.ac.rs

² Јован Деретић: *Историја српске књижевности*, Београд, 2002, стр. 948-951.

боље објашњење свега што је радио и како је радио. Веома запаженим и изазовним књижевним критикама и метакритичким текстовима, а и јавним критичарским наступима, Недић је поставио главне прекретничке смернице за развој модерне књижевне критике код нас, које ће најпознатији критичари заговорници модерне књижевности Богдан Поповић и Ј. Скерлић развити на најбољи начин, то јест, тако да ће и код нас нове, модерне књижевнокритичке идеје и мерила превагнути. Прелазак на модерну поетику и праксу није била ни мала ни краткотрајна еволутивна промена, већ једна од највећих и најдалекосежнијих у развоју српске књижевности. Не само на почетку века, већ деценијама, заправо током целог 20. века, модерне поетичке идеје деловаће подстицајно и потврђивати се све значајнијим дометима које ће српска књижевност достизати, рекло би се, на том средишњем, магистралном путу свог развоја.

Еволутивна промена, коју су Недић и његови настављачи јасно назначили и довољно снажно покренули, огледа се у усредсређивању на уметничку посебност књижевности, дакле, на њену естетску делотворност, па према томе, и на што подробније и поузданије дефинисање књижевно-уметничких начела, квалитета и мерила у књижевном стварању и у критици. То усмерење није било баш толико прерватничко да би означило потпун раскид с књижевном праксом и поетиком и укупним књижевним наслеђем 19. века, утемељеним и ствараним у сентиментално-патриотском видокругу класичног јединства историјске и духовне егзистенције српског народа, али је било довољно за нов еволутивни искорак према естетским, то јест, уметничким потенцијалима и квалитетима књижевног стварања, ка лепоме у књижевности.

Као што је познато, слично поетичко и естетичко усмерење постало је покретачки импулс еволутивних промена у најразвијенијим европским књижевностима неколико деценија раније, оних промена којима је отпочела епоха модерне. Добијајући преимућство и у еволуцији српске књижевности почетком 20. века, то усмерење је постало главно обележје српске модерне и непрестани чинилац модерности каснијих промена и процеса. Наравно, не треба прецењивати улогу коју су у томе одиграли поменути наши критичари, јер су томе, још и више допринели својим уметничким остварењима српски песници и писци. Заслуга критичара је, пре свега, у јасној поетичкој и књижевнокритичкој артикулацији тог заокрета ка модерној и модернистичкој књижевно-естетској пракси и еволуцији.

Књижевнокритичко деловање Љубомира Недића било је прекретничко, али је имало трајнију развојну улогу у српској књижевности 20. века. Његове оцене о најзначајним писцима и делима, али и метакритичка начела и дистинкције које је поставио, готово да ништа

нису изгубиле у својој подстицајности и релеванцији иако је прошао читав један век, и то век веома интензивног и плодносног развоја књижевно-уметничке праксе и поетике.

Недић је рођен у Београду 1858. године, где је завршио основну школу и гимназију. Још у детињству показује интересовање и смисао за књижевност, огледа се у превођењу и већ са дванаест година постиже леп успех преводећи са немачког Куково путовање око света (1870). Своје школовање наставио је у Европи десетогодишњим студијама на неколико универзитета (Јена, Лајпциг, Берлин и Лондон). Најпре је студирао медицину, па зоологију и природне науке, затим су га привукле психологија и филозофија, да би, као државни питомац 1880. године определио се за психологију и логику. Радом из логике Учење о квантификацији предиката у новијој енглеској логици стекао је докторску диплому 1884. у Лајпцигу. Професори су му били Хекел, Ојкен, Вунт, изгледа и Дилтај. Највећи утицај на њега извршили су Шопенхауреово песимистичко учење и енглески емпиризам.

По завршетку студија 26-годишњи Недић се враћа у Србију и постаје професор Велике школе на катедри за филозофију, психологију и логику. Осим историје филозофије, бавио се и најновијим научним усмерењима и дисциплинама психологијом, логиком, па и естетиком и етиком, и то у јединственом научноистраживачком видокругу. Према увидима у сачуване белешке Недићевих ученика, Иво Тартаља оцењује да је Недић психологију „схватао широко, готово као антропологију; логику”, и да „етику и естетику је волео да посматра као њене огранке”.³ По сталном иновирању својих предавања, види се да је Недић пратио нове тенденције у науци, показујући посебно интересовање за неке од њих, на пример, асоцијацију представа, теорију емоција, симболичку логику, такође, и за нове научне експерименте.

Највећи домет Недић је постигао у књижевној критици, којом је најкасније почео да се бави, када је имао тридест и три-четири године, али која је, очигледно, за њега била најпотпунији стваралачки изазов, с једне стране, због њене ширине у пуном хоризонту хуманистичких дисциплина, а с друге, због могућности њеног научног и методолошког заснивања и дисциплинарног профилисања. У сваком случају, Недићева разноврсна и темељна научна и методолошка знања и искуства била су солидна основа његовог књижевнокритичког рада утолико што је он умео да их примени на најбољи начин, то јест, у књижевнокритичке сврхе. Иако се књижевном критиком није бавио дуго, Недић је ипак стигао да за живота објави две књиге књижевних критика: Из новије српске лирике (1893) и Новији српски писци (1901). И то је било довољно да својим новаторским, смелим и пло-

³ Иво Тартаља: „Човек у књизи” Љубомира Недића, предговор у књизи *Студије и критике Љубомира Недића*, приредио Др Иво Тартаља, Нови Сад- Београд, 1977, стр. 8.

доносним критичарским деловањем заузме истакнуто место и одигра прекретничку улогу у развоју не само српске књижевне критике, већ и наше књижевности у целини.

Тако значајну улогу и истовремено висок домет Недић је постигао и у вредновању појединачних књижевних дела, чиме се претежно бавио, али и у општим теоријским и естетичким разматрањима о књижевној критици. А ако треба рећи у чему је посебност и важност модерне Недићеве књижевнокритичке праксе и поетике, онда је то, пре свега, његово пионирско заснивање и артикулисање књижевне иманенције и то у несумњивом сагласју с модерним филозофским, научним, естетичким и поетичким сазнањима и тенденцијама.

Пре књижевних критика Недић је објавио понеки рад из логике, психологије и филозофије (О хипнотизму, О сну и сновима, О софизмима) и то су, махом, били текстови његових јавних предавања. Текст којим је Недић ушао у књижевност био је оглед О Хамлету из 1892. године, који је, такође, написан за јавно предавање. Али може се рећи да на почетку Недићевог књижевног рада стоји један незавршени теоријски оглед из књижевне естетике Покушај о васпитању укуса, који стицајем околности, како је утврдио И. Тартаља, Недић није завршио 1892, када је почео да га пише, па му је остао необјављен све до постхумно издатих Критичких студија 1910. године.⁴

Тај део, ту „једну главу” своје „повеће студије”, Недић је посветио једном од важних естетичких питања, питању укуса. За књижевну критику то питање, то јест, његово начелно постављање и решавање, је претпоставка њене утемељености и домета. На почетку свога књижевнокритичког рада Недић се бави, дакле, естетичким заснивањем књижевне критике. Мада Покушај о васпитању укуса није завршио, Недић је у њему изложио своја основна естетичка схватања, и то у пуној конкретизацији. Недићу је управо својствено да ни о најапстрактнијим темама и проблемима не говори апстрактно, но их разматра с највећом конкретношћу и прецизношћу. Тако и у свом огледу из књижевне естетике Недић говори наизглед апстрактно и то само у уводу, у коме каже да му је намера да оспори тачност популарне изреке о томе да се о укусима не може расправљати, и одмах додаје да не би расправљао о укусу уопште, већ о литерарном укусу, управо, на конкретним примерима. Овим Недић показује свој критичарски темперамент пишући ову књижевно-естетичку студију о укусу уопште више као расправу о литерарном укусу. А што се тиче општег, односно, естетичког аспекта укуса, Недић је уверен да оно што „у овоме погледу, буде важило о литерарном укусу, важиће, извесно, и о свим другим врстама укуса”⁵ (4)

⁴ Исто, стр. 12.

⁵ *Студије и критике Љубомира Недића*, приредио Др Иво Тартаља, Нови Сад – Београд, 1977, стр. 34. Пошто су сви наводи из Недићевих текстова преузимани из овог издања, одсад ће одмах после навода бити назначен само број странице.

Недић најпре подсећа на околност да могућност научног сазнавања, односно, естетичког заснивања литерарног укуса највише отежавају његове сталне промене и разна колебања. По Недићевом мишљењу, упркос свим разликама и променама литерарног укуса, чињеница је и „да се кроза све мене кроз које је он пролазио код различитих народа и у различита времена, огледа нешто трајно, стално, нешто што су сви редови људи и сва времена признавали као лепо” (Стр. 34).

Кад расправља о чиниоцима који утичу на то да се литерарна вредност оцењује различито, то јест, независно од праве и истинске вредности књижевних дела, Недић издваја извесне прилике и моменте, „раса, особине народне”, на пример, али закључује да њихово деловање „креће се вазда у извесним границама”, и да поред њих литерарни укус „определују други утицаји, који су свуда за све расе и прилике исти” (39).

Потом Недић говори о оним чиниоцима који на литерарни укус не делују ни једносмерно ни јединствено, као што су људска потреба, „за променом, новошћу”, или пак за „враћање старом”, затим човеково очекивање од књижевних дела не само да му се допадну, већ и да му годе, то јест, одговарају његовим расположењима, склоностима, мишљењима, итд. Сваки такав чинилац може да науди „развићу правог укуса, уколико чини да се претпостављују производи пролазне дневне вредности онима којих је вредност трајна”. (39)

Још ће Недић рећи и то да су ти „узроци тако многобројни, а делом се отимљу свакој, и најбрижљивијој анализи, да је немогуће све их уочити,” (41), те да су они и те како битни и „да они поглавито одредују литерарни укус, некад једни, а некад други јаче и у већој мери”, тако да је у стварности литерарни укус био, „резултанта свију ових разноврсних момената и утицаја”.

А у потрази за оним што је у естетичком укусу непромењљиво и независно од ванестетских чинилаца, а што је важнији део његовог испитивања, Недић најпре подсећа на околност, такође, очигледну као и увид о променљивосати укуса, наиме, „да се усред овог колебања укуса у књижевности, може опазити и нечега сталнога”, тако да нема места сумњи у то „да се може наћи бар донекле апсолутна мерила литерарне вредности” (35). Да би утврдио своју полазну мисао „да укус није у тој мери субјективан да се не би могло наћи у њему ничега заједничког и општега, и донекле апсолутнога, што би везивало сваки, и прост и пречишћен укус” (36), Недић прибегава исто тако логичном и доследном разматрању конкретних чинилаца литерарног укуса као и када расправља о чиниоцима релативности естетичког вредновања, али у овом делу своје анализе показује још већу меру стваралачке инвентивности и мисаоне доследности, утолико што стиже до своје оригиналне критичарске конкретизације и селекције неколико најважнијих метакритичких дистинкција и начела.

Чини се да је пресудну улогу у овом Недићевном покушају дефинисања литерарног укуса одиграло његово методолошко искуство и усмерење, то јест, свест о адекватности „пута којом нам ваља ударити у истраживању овога”, а то је само онај пут сазнавања који одговара предмету сазнавања, то јест, књижевности, према томе, то је пут усредсређивања на оно што литерарним делима „даје праве, унутарње вредности” (36) и што дакле, „не би било промени подложно, нити би у чему зависило од оних утицаја” (41). Да би што јасније одредио тај елеменат књижевних дела, Недић најпре прави дистинкцију између филозофских и књижевних дела објашњавајући да се прва одликују мисаоном садржином, а ова друга начином „на који је мисао исказана, или предмет обрађен”. Пресудан чинилац разлике између филозофских и књижевних дела „то је, дакле, облик, форма, уопште – са овим треба бити на чисто”. (42) Али књижевна форма је неисцрпна, а осим тога, сам тај израз, због разних несагласности филозофа и критичара, „сувише је неодређен, нејасан”.

Да се стигне до неопходне одређености израза књижевна форма, до онога значења „у коме он представља животворни принцип сваког књижевног дела”, потребно је схватити да је за књижевно дело важна и садржина, јер без саджине, сама форма мало значи, каогод и сдржина без форме, али чак и онда кад је важна, и тад садржина „далеко заостаје у томе иза форме”.

Форма у књижевности се састоји од многих елемената, а Недић посебно издваја спољњу форму и унутарњу форму. Под првом подразумева изглед књижевног дела, који се опажа, на пример, по стиху, рими, звучној сличности, музичким ефектима. Али спољна форма је ипак споредни елеменат, јер није увек уметнички функционалан, већ може засметати, или изметнути се у манир.

Зато треба подробније одредити значење израза унутарња форма, ако се већ њиме означава „оно што поглавито пресуђује о лепоти песме”, па би у том ширем смислу тај израз Недић „идентификовао са изразом реч; реч је форма” (46). Ово одређење захтева допунска објашњења која Недић одмах и даје. Та реч (форма) постаје у песми пресудан чинилац њене уметничке вредности утолико уколико је песма „лепо у речи сложена. И овај сложај речи, то је оно што је чини лепом.” А под тим треба разумети нешто битно различито од спољне форме, од стиха и размера у песми, мада и они могу да допринесе лепоти песме.

И зато Недић наставља своју конкретизацију израза сложај речи, на који у овом свом књижевноестетичком спису највише полаже. То је крунски инструмент његовог књижевноестетичког заснивања књижевнокритичке поетике. До овог свог поетичког инструмента Недић је дошао применом теорије асоцијација, помоћу које изводи

своје нове дистинкције у анализи семантике песничке речи. Настанак песничке речи, то јест, уметничког значења, Недић објашњава тако што открива како скоро свака реч, „поред појма који јој одговара, казује још и нешто више, о чему не умемо свакада дати себи рачуна, но што сви, при свем томе, врло одбро осећамо.” Тај вишак у речи није језичке природе, већ припада нечему ширем: човековој осећајности, стању свести, свеколиком човековом унутарњем, психичком животу. Речи и језик су само део једног ширег и сложенијег склопа, односно, стања, тако да „речи не казују само оно што чини њихову логичку садржину и што би оне строго једино и требале да значе, но још нешто поврх тога, оно што јој дају асоцијације што се за њу везују” (48) Током времена око речи се „наслажу, тако рећи, асоцијације и оне мењају, као код утисака, њихов основни карактер, нарочито још и значење њихово”. Тај вишак преко основног значења речи, та асоцијативна аура речи, може настати на разне начине и достићи врло сложене аспекте и производити допунске, а међу њима и естетске ефекте, некад само због самих гласова, звучања речи, некад због разних чинилаца говорне ситуације, некад због успомена које реч може побудити. И најчешће те асоцијације које побуђује употребљена реч су нејасне, неодређене, управо несвесне, па „отуда долази до тога да осећамо шта нам понека реч каже али да то нисмо у стању изразити”. А некада те асоцијације могу да буду тако многобројне или тако снажне да „потискују, у неку руку, праву, првобитну садржину или значење речи, и ступају напослетку, на њено место, тако да реч изгуби своје право, корено значење и постаје само носилац асоцијација и казује само оно што асоцијације садрже.” (48)

Недић, затим, на примерима из поезије показује како речи добијају посничка значења, како то уопште настаје њихов естетски потенцијал, њихова лепота. Она не настаје толико из мисаоне садржине речи, из појма, већ управо из семантичког вишка, из асоцијација, из насланих асоцијативних слојева. које коренско значење речи (појам) носи са собом, а у књижевном делу асоцијације потисну појмовно значење у други план и оне заузму његово место. Песничка реч је лепа, дакле, због естетског дејства свога семантичког вишка, својих асоцијација. Недић је свестан тога да то онда не значи да сваки семантички вишак, сваки асоцијативни слој, који речи носе са собом, делује естетски, већ само неки, онај чије асоцијације јесу лепе, које имају ту специфичну ауру лепоте. Управо слагањем тих и таквих асоцијација настаје песничко значење, то јест, лепота поезије. Само тиме, тим слагањем речи по њиховим лепим асоцијацијама настаје песничко дело и само је у томе његова лепота. Дакле, само сложај речи чини лепоту песничког дела.

Управо тиме, тим завршним дефинисањем лепоте песничког дела, њеним откривањем у сложају самих речи које га чине, Недић,

дакле, стиже до кључног, рекло би се, крунског доказа, а у ствари, довољно специфичног доказа, у свом објашњавању литерарног укуса. Ако се пажљивије погледа, види се да то није објашњење о томе шта је укус, нити шта је лепо уопште, и у литератури посебно, али јесте објашњење о томе како настаје лепота песничког дела, наиме, да она има своје посебне елементе и своју структуру, која настаје таквим њиховим слагањем да се постигне естетски ефекат, који је специфичност песничког значења.

У свом трагању за објашњењем естетске лепоте, то јест, онога што је непроменљиво у естетичком укусу, што је апсолутна лепота, Недић је аналитички разложио процес настајања уметничких ефеката у књижевности, у процесу стварања појединачних књижевних дела, грађења њиховог сложаја речи, данас бисмо рекли уметничке структуре, чија је вредност у – лепоти, ономе, дакле, што се као естетска суштина не објашњава, већ а priori подразумева и узима као суштина, па према томе, као дистинктивно обележје. И у тој врсти објашњења, рекло би се, есенцијалистичког одређивања суштине њом самом, (лепо је лепо зато што је лепо), стиже се до априорне евиденције, до аксиома лепоте, првог и коначног одређења, и уједно, довољног аргумента и критеријума литерарног, односно, естетичког укуса.

Међутим, када објашњава естетичку специфичност литерарног укуса на појединим примерима сложаја речи, дакле, непосредна уметничка значења, Недић показује да постоје разни начини да се постигне уметничко значење. Асоцијативни потенцијали речи се могу различито стварати и користити пошто настају у интеракцији асоцијација и сложаја, елемената и структуре, речи и песме, рецимо, тако што се даје благородство речима да би оне облагородиле песму, или да се самом песмом облагорођују речи, или пак да се, што је, у ствари, прави начин, поступа тако да „идеје, лепе слике, склад и све оно што песму лепом чини” доприноси да поједине речи њихове добијају „племенитије значење”. И управо због своје усредсређености на конкретна значења Недић, у овом тренутку својих објашњења уочава да „ако доиста стоји да све лежи у речи и у томе како су речи сложене, онда то, изгледа, иде пре насупрот ономе што бисмо хтели доказати. Речи су подложне промени, оне се мењају, и онда се лако може догодити да се изгуби оно што им је давало естетичне цене. Могу доћи нове асоцијације, које ће потиснути старе и променити на тај начин, карактер речи, онако исто као што су јој раније промениле њихов првобитни карактер.” (50) То би онда значило „да ће и они естетички ефекти постојати само донде док се језик не промени; са променом овога, нестаће и њега”. Пред овом контрадикцијом Недић не затвара очи, но му је она нови изазов, који је он одмах и јасно назначује.

И, свакако, би било занимљиво да овај свој спис Недић није прекинуо на овом месту. Да га је наставио, сигурно бисмо добили нове још занимљивије и тананије метакритичке дистинкције.

Године 1893, када објављује своју прву збирку књижевних критика, Недић је на почетак тих својих оцена о новијој српској лирици ставио уводни текст у коме не говори о српским лиричарима, већ управо о критичарима и критици. Тај текст, чији је наслов Новија српска лирика и њени критичари, је мање поетички оглед о критици, а више критика критике и Недић га почиње изазовним упоредним одмеравањем вредности наше оновремене лирске поезије и књижевне критике. Уочавајући да „иако се у нас подједнако неговала песма и писале критике, поезија и критика биле су у нас неједнаке среће”. (69) Док је лирика напредовала, критика је заостајала, тако да је она „још у повоју, и једва се може рећи да је има”. Ако Недић притом подсећа на то да је у нас било много критичара, онда је јасно да, када каже да српске књижевне критике једва да има, изриче, у ствари, сасвим негативну оцену о тој критици. А у овом свом уводу жели да искрено и отворено, не угађајући никоме, каже „оно што јесте и како јесте”. (70) Без намере да побија вредност и цену својих претходника, Недић говори о недомашености критике, о погрешним правцу, којим је ишла наша критика.

Највећи разлог критичарске недостатности, коју Недић именује као примитивност, лежи у погрешном, незналачком приступу по методи коњичких скокова, пабирчењу по песмама појединих песника да би се саставила „каква било слика или историја песника” (72) и читаоцу показало какав је то човек био. На исто излази и наизглед супротан критичарски поступак, кад се пабирчи по пишчеву животу да би се смисао његове песме извео из његове приватне личности.

Та примитивна и природна критика, како Недић назива овај правац у критици, постаје још погубнија кад се то позивање на пишчеву приватну личност сведе на његов политички рад и убеђења. Пошто је то у нашој критици одомаћено, Недић кратко закључује да је наша „критика била најчешће политичка критика.” (74)

Трећу врсту погрешног књижевнокритичког усмерења Недић види у „реалној” критици, коју је увео Светозар Марковић. Она је сасвим супротна природној критици, али у једноме је наставља и иде даље од ње: у игнорисање било каквих естетичких начела и мерила. „Природна” критика „објавила је била рат старој, преживелој естетици правила и прописа; „реални” правац у науци и књижевности објавио је рат свакој естетици и проповедао њено „уништење”.” (75) По што естетским квалитетима противставља „службу општој користи” и траже од књижевности какву корисну садржину за народ или за друштво, Недић ову врсту критике назива утилитарном критиком. Својим начелним изјашњењем о односу садржине и форме у књижевности, Недић оспорава опредељење утилитарне критике и истиче да треба ценити и једно и другу код песничких производа, али напомиње да је

„форма далеко претежнија, ако се они цене по лепоти, а ја не знам по чему би се другоме они могли ценити.” (76)

Осам година касније, на почетку своје друге књижевноритичке збирке Новији српски писци Недић објављује нови текст о критици, у коме износи своја главна сазнања о књижевној критици и њеној улози у књижевности. У уводу текста О књижевној критици Недић објашњава да му је намера да изнесе само неке своје мисли о књижевној критици, односно, своју критичарску исповест. Не само што је ту сажето и начелно изложио своје критичарско искуство, Недић је, у ствари, метакритички образложио своју књижевнокритичку праксу и поставио основе једне нове модерне и поуздане књижевне критике. Може се рећи да је то најважнији Недићев метакритички текст, уједно и његов завршни одговор на главна поетичка питања књижевне критике, који се може схватити и као програмски текст књижевнокритичке праксе, којим је српска књижевна критика ступила међу водеће чиниоце књижевне еволуције.

Занимљиво је да Недић ову студију не почиње ни начелним ни хипотетичким исказима, већ истицањем и дескриптивном аргументацијом једне изазовне тврдње о томе да се догодила промена у књижевном животу, током тих неколико претходних година, која се састоји у томе да је књижевна критика преузела водећу улогу у књижевности. Та еволутивна промена огледа се у томе што је „наступило време критике”, што је критика „апсорбовала све књижевно интересовање”, тако да поглавито критика занима не само публику, него и писце. И док су некада критичари покушавали да пишу песме, приповетке и драме, сада чак и „лирски песници почињу писати критике”, у чему показују мање успеха него што су га имали критичари у својим излетима. Пошто је то бављење песника критиком због неуспелости занемарљиво, и пошто је критика постала главни предмет писања, а интересовање за њу веће но за све друге врсте књижевности, Недић сматра да „није некорисно повести реч о критици уопште; о томе шта је она, која јој је права задаћа, како је ваља обрађивати, и другом чему што би с тим било у вези.” (226).

Свој начелни говор о књижевној критици Недић не почиње неком теоријском дефиницијом, већ разликовањем трију врста критике да би издвојио ону праву о којој он има намеру да подробније говори и то не баш систематски и теоријски, него само да изнесе неке мисли о њој, заправо своја „субјективна мњења, ништа више”. (227)

Прва врста критике, коју Недић назива текућа, редовно прати књижевно стварање, бележећи и процењујући дневне новости и догађаје у књижевном животу. То може бити важно онолико колико је потребно пратити све што се појави у књижевности, и зато је корист од ове врсте критике привремена, а вредност пролазна.

Значај текуће критике Недић своди на то да она „обавештава читаоце о садржини и вредности нових књига, чини их пажљивим на једне, с којима вреди да се упознају ближе, и чува их да не троше своје време и свој новац око других, које су без вредности”. (227)

Признајући значај текућој критици само у домену читања и читалаца, то јест читалачког праћења књижевности, Недић жели да оспори мишљење да би ова критика могла бити од важности самим писцима, од којих многи баш мисле и говре да издају књиге како би чули какво је мишљење критике о њима. Недић им не верује и отворено каже да они штампају дела зато да чују похвале, а замерке их не замимају. Додаје и то да критика својим саветима може само ометати писце, а не користити им. Најзад, подсећа на то да критика још никога није начинила писцем, те да онај писац који се поводи за критиком и није прави писац.

Важнија је следећа врста критике, она „која претреса велика, општа питања књижевности” и може много допринети развоју и напретку њеном. Али не треба прецењивати корист њених савета и усмеравања књижевних токова, и то због једноставне чињенице да књижевност ипак иде својим путем, јер је њен ход одређен много већим и моћнијим чиниоцима, него што је критика. Јер књижевност је „израз општег духа времена, његових тежњи и потреба, делом великих творачких духова који се у њој јаве” (228) Недић на овом месту износи своје убеђење о односу књижевне критике и књижевне еволуције, мисао да развој књижевности не опредељују критичари него писци, и да је развој критике опредељен правцем којим „удари какав велики писац”, тако да није улога критике да буде водиља књижевности, већ само „у томе да упознаје те нове идеје које се у књижевности јаве, даје има јасна израза, формулише их и шири.” (228) Овој врсти критике Недић није дао назив, али пошто јој је наменио претресање великих, општих питања књижевности, она би се могла назвати књижевнотеоријском, краће речено, поетичком критиком.

Трећа врста књижевне критике, и уједно, она о којој Недић највише говори и коју сматра правом критиком, јесте она критика која „проучава” књижевна дела. На први поглед чини се да и њу одређује сасвим њен задатак: претресање и оцена књижевних дела. Али то није баш тако, поред осталог и зато што се тиме не бави само књижевна критика, већ и историја књижевности, што Недић користи као прилику да разликујући једну од друге стигне до подробније дефиниције праве књижевне критике.

Разлика између ове две дисциплине којима су књижевна дела заједнички предмет интересовања, јасна је и несумњива утолико што историја књижевности посматра књижевна дела као појаве и тумачи их с обзиром на друге сродне појаве, значи, у односу према њима и

једних према другима, и то у много ширем оквиру, у склопу развоја људске културе; а за књижевну критику књижевна дела нису процесна појава, већ самосталне творевине, „готова дела” која она хоће да „схвати и оцени”, дела за себе „нешто што треба проучавати заради њега самога, за се, као готово дело, чак „независно од онога што га је изазвало, и што је оно са своје стране изазвало, од свега, уопште, што је ван њега.” (228). Недић као ка каже да је предмет књижевне критике само текст књижевног дела и ништа друго.

Настављујући своје разликовање историје књижевности и књижевне критике, Недић подсећа на то да се обично мисли да се оне не искључују, већ допуњују, заправо, подразумевају једна другу и то тако да ни једна ни друга немају предност, већ их смо треба „најбоље сложити”. Недић ипак сматра да, ма колико се узајамно потпомагале, оне постоје свака за себе, и чак немају један предмет, већ свака свој. „То су два, различна начина на који се проучавају књижевни производи; и зато онај ко хоће да их проучава треба да буде начисто с тим за који се од њих одлучио, критички, или историјски.” Критичар само по потреби може да уноси књижевноисторијске елементе, али то не може бити разлог да се мешају критика и историја и да се критичар бави и једним и другим у исто време. Критичар треба да се „држи једино дела, њега само да проучава, и њега само да цени”, односно „независно од свега што је ван њега”. (229)

Дакле, ако се оставе по страни текућа и начелна критика, затим и онај део научне критике који се бави књижевним делима у ширем, то јест, књижевноисторијском следу појава, токова и процеса, онда се стиже до праве књижевне критике, коју Недић дефинише, на првом месту, тим њеним усредсређивањем искључиво на текст књижевног дела. А на основу својстава која приписује тој врсти критике (наиме да је она грана књижевности, да је и она сама уметност, а критичар уметник, само посебна врста књижевног стварања – изношење уметничких утисака, њен назив би могао бити, с обзиром на то да га Недић није навео, иманентна критика.

Недић допушта и могућност друкчијих одређења критике, која не морају свакад бити сложна, што значи да он и не износи неко уопштено, нити теоријско, већ своје субјективно гледиште, управо своје лично, оно којег се он у критици држи.

У покушају да одреди књижевну критику и праву, то јест, специфичну улогу коју критика има у књижевности, Недић истиче одредницу да је критика „грانا књижевности”. Тиме он жели да се супротстави старијим схватањима по којима критика, иако спада у књижевност, ипак остаје изван ње. То може да важи, упозорава Недић, само за стару школску критику (нормативну), која оцењује књижевна дела на основу нечега изван књижевности, неког спољњег идеала, обрасца, прописа (обично оних апстрактних немачких дефиниција). А таква

критика и није оцењивање књижевних дела, већ заправо нешто друго, рекло би се, „пресуда у којој је кривац писац, corpus delicti књижевно дело.” (231)

За разлику од старе „школске” критике, права критика не почива на апстрактним мерилима и нормама, ни жанровским класификацијама, нити иде за тим да књижевно дело само оцени, „него и да га схвати; да уђе у њега, и испита не само унутарњи склоп његов и склад његових делова, него и позна шта је оно у њему што чини тајну живота његова.” Такође, она посматра дело не да би га оценила, већ да „види у њему и нешто што треба осетити и проживети”, да види човека који је се у делу огледа, и чију слику треба из дела извести.

Из тог усмерења књижевне критике, Недић изводи још два њена својства. „Таква критика је уметност, а критичар који тако ради уметник: и он се рађа као и песник.” (231) На евентуални приговор да критика ипак није права уменост јер само оцењује, а не ствара, Недић одговара „да није само оно ументост која ствара, него да има и једна друга уметност, која је у схватању онога што се само не види, што је скривено у стварима, што треба пронићи, и за што треба инспирације каогод и за стварање.” (231)

Критика је, дакле, посебна уметност, уметност схватања и проницања, то јест, откривања створеног, за шта је такође потребно стваралачко надахнуће. Као што сликар преноси на платно с ликом и душу насликаног, тако и критичар треба „да нам испише човека који је у књизи”.

Недићев критичарски програм је, у основи, модеран. Као што модерни уметници стварају не пуком дескрипцијом стварности, но артикулишући своје утиске о стварности, тако исто поступа и критичар. „И зар није и то једна врста стварања, – реторски пита Недић – изнети утиске што их од књижевних дела добијамо?” (232) То не значи да је критика уметност онда кад се лепо пише о књижевним делима, односно, пријатно, или пак сјајним или духовитим стилем. И једно и друго у критици, и реторске декламације старих критичара и духовите фразе младих, подједнако је празно и без садржине. То је писање поводом, а не о самом делу. Писање поводом дела је писање о себи, што је погрешно јер „Критичар нема посла са самим собом, него има посла са писцем.”

Недић, најзад, дефинише први задатак књижевне критике. Предмет који она обрађује и градиво из кога она ствара су књижевна дела и њихови писци и зато критика треба да „уђе у дела, да их схвати, да проникне прави смисао њихов, и да нам у верној, јасној, и живој слици изнесе писца и књигу његову.” (233)

Да би што боље објаснио ову своју идеју, Недић подсећа на биографску критику и на биографски метод, односно, биографски момент, на шта је и сам некада много полагао, али сад – како истиче – мисли нешто друкчије. После навођења разних сумњивих примера

употребе биографског метода, Недић покреће расправу о проблему поузданости објашњења књижевних дела појединим моментима из пишчеве биографије. Тај проблем Недић разрешава уводећи дистинкцију између човека као конкретног појединца, грађанина и писца као творца књижевног дела. „То су две одвојене личности, од којих једну треба да нам изнесе биографија, а другу критика.” (236) . За критику је споредно какав је писац као човек, али је важно какав је као писац. Недић прецизира да „критика нема посла с човеком, него с писцем, то значи с човеком који је у књизи”. Онај први је важан само као име, тек толико да се споразумемо о коме је реч, и име његово вреди таман колико и псеудоним. Проучавајући књижевно дело, односно, књигу како говори Недић, критичар износи оно што је прочитао из ње и не тражи у њој „човека иза књиге, него онога који је у њој.”

И заправо, једино то и јесте предмет и уједно и метод књижевне критике, рећи ће на овом месту Недић и поновити главни постулат критике, а то је „да се држи само књиге, њу да проучава, да уђе у њу и схвати је, и тако нам да што вернију слику о писцу.” (237) Из тога следи и Недићево сажето одређење шта је критика, шта је њена суштина: „Она је у анализи књиге и у синтези човека који је у књизи.”

О томе како тај задатак критика може најбоље испунити, Недић не жели да говори детаљније, јер се то „не може свакада одређено казати” и то зато што је и предмет критике и њен карактер уметнички, где општа правила и прописи нису баш делотворни. Општа правила не стварају уметника, па ни критичара. „Критика је инстинкт, урођени дар; и где тога нема, ту прописи и правила не помажу много.” – каже Недић стижући до још једне сродности критике и књижевне уметности, а то је предуслов даровитости.

Пред критику се могу поставити само неки општи захтеви и то су они исти захтеви који се стављају у обавезу и сваком другом уметничком делу: „општи захтеви уметности модификовани према врсти уметничког дела”. Али Недић сматра да у студији о критици нема разлога говорити о тим општим захтевима, јер би то одвело у расправљање питања о укусу у књижевности, што не спада у домашај критике, већ у круг „чисто естетичког расправљања.”

Ипак, Недић неће пропустити прилику да издвоји два таква захтева, односно општа правила и прописа, који важе у свим уметностима, па модификовано и у књижевној критици. Прво је правило јединства књижевне критике које обавезује критичара да изнесе оцену књижевног дела треба да изнесе „што вернију и што јаснију слику о писцу”. Свака књижевна критика треба да буде написана „изједна, у цело; она треба да изнађе оно што је у делима писца опште, што чини њихово заједничко обележје.” (238)

Од јасне опште слике о писцу нема ништа, буде ли критика „износила само поједина његова дела и ценила их свако за се”. Ранији

свој захтев да критика говори искључиво о појединачном књижевном делу Недић овим својим исказом употпуњује утолико што га, дакле, поставља у контекст пишчеве индивидуалности. Критичар оцењује књижевно дело какво оно само по себи јесте и то у контексту особене књижевне физиогномије писца.

Зато и јесте „такав начин проучавања писаца изједна и у цело далеко тежи но онај на парче”, чему су многи критичари више склони. Али ту нити треба, нити вреди правити уступке, сматра Недић. Бавити се писцима „који не показују никакве одређеније индивидуалности”, такође није лако, али то је зато што они, заправо, ништа и не кажу. Највећа је тешкоћа за критичара коју има с писцима несумњиве индивидуалности, али су му особине такве да се „не могу лако ухватити, а ако би се ухватиле, није лако сложити их у слику, било стога што их је много, било стога што изгледа да се оне једна с другом не слажу.” (238) Тај проблем је скоро нерешив. Јер ако се изнесу све уочене особности писца, а једино тако ће се добити потпуна његова слика, утолико се губи у јединству те слике, а самим тим и у њеној „јасности и живости”. Пошто се то „не да свакад једно с другим сложити”, критичар може да бира, а избор зависи од тога шта он хоће да постигне својом критиком „што потпунију или само што живљу слику о писцу. То су два различита манира у критици, као што их има и у сликарству.” – закључује Недић додајући да није лако казати који је бољи. Ипак ће рећи какав је његов критичарски избор, наиме да он лови „слику што одређенију и што живљу. А таква ће бити само она која што јаче истакне једну, највише две, основне црте писца, везујући за њих и оне остале, споредније.”

Овде се најјасније открива Недићева критичарска индивидуалност, која почива на принципу највеће одређености критичке оцене, а највећа мера одређености се постиже наглашавањем основне црте писца, за коју критичар треба да се одлучи, и управо од тога зависи домет његове књижевнокритичке оцене.

Да критичар што мање омане у том критичном моменту, Недић му препоручује друго опште правило критике које назива правилом искрености. Критичар треба да уноси „довољно искрености у свој посао” (239), која се тражи од сваког уметника, па и од критичара, а која се састоји у томе „да критичар износи само оно што је истинито, или што бар њему изгледа да би било истинито, и да не додаје, из уметничке таштине, и како ће постићи што већи ефекат, и оно што делу не припада.” Као што прави уметник не иде за ефектом, већ га постиже идући за истином, тако и критичар треба да се држи те „прве заповеди за сваког уметника”.

Своје виђење правила искрености, које сматра међу најважнијим у метатеоријским уопштавањима критичарског искуства,

Недић затим употпуњује двема одредбама. Пошто је критика грана књижевности, пошто је и критичар писац, од њега се тражи „да не критикује само зато да се критикује, него зато што мисли да има што ново изнети о писцу о којем пише”. Књижевни критичар пише зато што осећа потребу да говори о писцу, а за то није довољно да га писац само занима, већ треба и „да га и одушевљава за писање”. (239) То критичарево одушевљење писањем Недић сматра неопходним условом, критичарево унутарњом потребом, јер без ње, нема ни критике, ни критичара.

Осим ове „унутарње, уметничке искрености”, која је искреност према самоме себи и своме послу, Недић разликује и аспект искрености критичара према онима којима је критика намењена, то јест, читаоцима критике. То значи да критичар не сме да лаже своје читаоце; он може да погрешити у оцени, да се превари, али „не сме дати лажну оцену, ону оцену у коју сам не верује” (240), већ је износи из неког другог разлога, било из бојазни да се не замери коме, или из жеље да коме угоди, било због тога што се критичар поводи за укусом публике или писца, било из намере да коме напакости. „Таква оцена гора је но нетачна; она заводи и уколико је углед критичара већи, утолико је она штетнија – истиче Недић – јер помета суд читаоца, и намеће му лажан место правог, до којег би он, можда, без критичара био дошао.”

Своју студију о општим аспектима књижевне критике Недић завршава, ипак, на критичарски начин, изрицањем једне вредносне оцене, и то негативне, упућене, отворено у лице, ондашњој критици, због онога „што се најпре има замерити српској критици: да је она неискрена, и да се поводи за свакојаким обзирима, личним политичким, за мњењем публике и гласом што га какав писац у ње ужива”.

Када се упореде Недићева књижевно-естетичка расправа из 1892. године, дакле, са самог почетка његовог књижевног рада, која је писана више теоријски, и његова књижевнокритичка расправа из 1901. године, дакле, након стечених искустава, која је писана више метакритички него теоријски, могу се видети и развој и јединство његове критичарске поетике. Недић је критичар који није битније мењао своју поетику, нити је западао у контрадикције. Његова књижевнокритичка пракса почива на јасним књижевноестетичким начелима и мерилима, која није мењао, већ их је доследно и стваралачки примењивао и – све подробније конкретизовао тако да је створио свој оригинални критичарски приступ, који је и образложио метакритичким списом из 1901. године.

У основи целокупног Недићевог књижевнокритичког деловања стоји идеја унутарњег приступа књижевности, то јест, идеја књижевне иманенције, коју, међутим, није подробније теоријски артику-

писао и образложио, али ју је јасно издвојио као врховно начело, које је умео доследно и стваралачки да примењује и потврђује.

Своју стваралачку и критичарску инвенцију потврдио је Недић исто тако доследно, стварањем и усавршавањем инструмената који ће одговарати иманентном приступу. То су оригинални Недићеви књижевнокритички инструменти које је он створио беспрекорним категоријалним извођењем метакритичких дистинкција и постулата. Између осталих, драгоцене су Недићеве дистинкције: чинилаца променљивости литерарног укуса и чинилаца његове непроменљивости (иманенције); мисаоне (појмовне) садржине и уметничке форме речи; затим у уметничкој форми разликовање спољње и унутрашње форме; асоцијација речи и сложаја речи; облагорођивања речи песмом и песме речима; облагорођивање асоцијација речи појединим структурним (сложјним) елементима и ефектима; затим разликовање, али не и одвајање писца, то јест, његове стварне личности и писца-уметника, творца књижевноуметничког дела, затим књижевноисторијског и књижевно-критичког приступа, па разликовање појединих врста књижевне критике, најзад, разликовање унутарњег (иманентног) приступа књижевном делу и тумачења унутар њега самог и његовог тумачења изван њега самог, то јест ванкњижевним разлозима и чинилацима.

На основу Недићевог критичарског рада и књижевнокритичке поетике, могу се извести и Недићева хијерархија методолошких и метакритичких начела и упутства која је он изводио у сторгој наддетерминацији сазнајних аката: начело књижевне иманенције, то јест, конкретизовање и уважавање животворног (творачког) начела као књижевноуметничког начела; начело пишчеве инди-видуалности и јединства, то јест, уважавање пишчеве књижевноуметничке индивидуалности и јединства књижевног опуса једног писца, уважавање надређености писца појединачном делу, односно, целокупним књижевним опусом писца; начело сложаја речи (уметничке структуре дела), то јест, уважавање преимућства форме над садржином, итд.

Извесна Недићева једностраност у конкретизацији наведених дистинкција, која се огледа у преузимању термина из психологије, не умањује њихову високу метакритичку вредност због функције коју врше, а то је издвајање књижевноуметничке специфичности. На пример, када објашњава како се ствара песничко значење, дакле, естетски делотворно значење, Недић користи психолошке одреднице, али тако да разликује уметничке од вануметничких ефеката, па ће прве препознавати по томе што изазивају ефекат допадања, а за друге да годе читаочевим расположењима, мислима или неким посебним психичким стањима и потребама. Ту се види како Недић своја знања из других наука не примењује механички, да своје поетичке идеје не развија доктринарно, нити догматски, што су неки покушали да му припишу као

крупнији недостатак, већ управо критичарски, и то у најбољем значењу те речи, то јест, са изузетним смислом за књижевност и за књижевна дела, за оне њихове најсложеније и најтананије аспекте и димензије. Осим своје критичарске доследности, Недић тиме потврђује оно што је у књижевној критици пресудан чинилац њене вредности, а то је смисао за књижевну иманенцију.

Недићева поетика књижевне критике је начелна и она се може свести на три основна начела: начело примарности писца, начело појединачности дела и начело књижевне иманенције.

ЛИТЕРАТУРА:

Иво Тартаља: „Човек у књизи” *Љубомира Недића*, предговор у књизи *Студије и критике Љубомира Недића*, приредио Др Иво Тартаља, Нови Сад-Београд, 1977.

Студије и критике Љубомира Недића, приредио Др Иво Тартаља, Нови Сад –Београд, 1977.

Јован Деретић: *Историја српске књижевности*, Београд, 2002.

Stojan Djordjic

THE METACRITICAL DISTINCTIONS OF LJUBOMIR NEDIC

Summary

The author presents the explicit poetics of Ljubomir Nedic's literary criticism (1858-1902). Based on contemporary scholarly insights from a number of disciplines, in particular, psychology, logic, and aesthetics, Nedic, a practicing critic, focused mostly on literary, i.e. artistic aspects and qualities. Nedic developed an original approach to literary criticism and defined the principles and norms of literary immanence in criticism. His metacritical distinctions are particularly rewarding, and it was in them that Nedic proved his lucidity and consistence, promoted our thought in literary criticism, and left as his legacy distinctive cognitive instruments for the discovery and assessment of artistic literary qualities. Although he dealt with literary criticism only for about ten years, Nedic played the role of the founder of the practice of modern criticism and poetics and became the most important Serbian literary critic at the turn of the 20th century.

Ирена Арсић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративну књижевност

АНТУН ФАБРИС (1864-1904) - КЊИЖЕВНИ ИСТОРИЧАР, ПУБЛИЦИСТА, АНГАЖОВАНИ ИНТЕЛЕКТУАЛАЦ

САЖЕТАК: У тексту се анализира књижевноисторијски рад Антуна Фабриса на састављању монографских студија углавном знаменитих Дубровчана његовог доба, приређивачка настојања да се објави поезија старих дубровачких писаца као и текстови правног карактера, и уредничко ангажовање у оснивању и вођењу листа „Дубровник”, календара „Дубровник” и часописа „Срђ”.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Антун Фабрис, Дубровник, Матија Бан, Медо Пуцић, лист „Дубровник”, календар „Дубровник”, „Срђ”

Библиографија написа о Антуну Фабрису,² бројна је неуобичајено за његово невелико дело. Међутим, врло се лако уочава да је највећи део везан за Фабрисов трагичан крај или су, пак, у питању помени поводом годишњица његове смрти. Већ по правилу, сваки од тих текстова устаљено наводи познате биографске податке и понавља чињеницу трагичности губитка овако значајне, у политичком и друштвеном смислу, личности.

О Фабрису је, сем помена који су редовно штампани и у дубровачкој али и у престоничкој штампи Краљевине Југославије,³ па и нешто после ње,⁴ писано у прошлом веку у сумарним историјским и културноисторијским прегледима везаним за питање Срба католика у Далмацији и у Дубровнику.⁵ Међутим, прави осврти и анализе њего-

¹ iarsic@filfak.ni.ac.rs

² Антун Фабрис, пореклом са Корчуле, рођен је 5. априла 1864. у Дубровнику. У Бечу је студирао славистику, а по дипломирању 1889. службовао као суплент у гимназијама у Сплиту и Задру. Од 1895. је уредник „Дубровника” (1895-1904), уређивао је и „Срђ” (1903-1904) и календар „Дубровник” (1897-1903) а бринуо и о „Српској дубровачкој библиотеци”. Ишао је радо на забаве и седељке у Дубровачку штионици и Радничко друштво, а био је и активни члан многих друштава. После „дубровачке афере” 1902, и боравка у тамници, умире 1904.

³ Дуб, *Антун Фабрис*, „Политика“, XXXIV, 10556, 1937, 14.

⁴ Антоније Бенуси, *Антун Фабрис. Поводом 50-годишњице смрти*, „Република”, 23. XI 1954.

⁵ Лујо Бакотић, *Срби у Далмацији од пада Млетачке Републике до уједињења*, Београд 1939, 126-132; Коста Милутиновић, *О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848-1914*, „Зборник о Србима у Хрватској“, 1, Београд 1989, 60-89; Јеремија Митровић, *Српство Дубровника*, Београд 1992; Светозар Борак, *Срби католици*, Нови Сад 1998, 51-54.

вог писаног дела, публицистичког, књижевноисторијског и научног, дати су тек у две студије – Павла Поповића, написане такође поводом Фабрисове смрти али ни у којем случају пригодне и самим тим ограничених домета,⁶ и готово четири деценије касније, у уводном тексту Хенрика Барића, испред изабраних публицистичких радова овога аутора.⁷ Уз радове ове двојице угледних филолога, стоје и три прилога Владимира Вукмировића, један о „дубровачкој афери” и два, значајнија, у којем је штампана Фабрисова преписка.⁸

Док је Барић, сходно прилици за коју је писао, свој рад ограничио на политичке написе Антуна Фабриса, П. Поповић је дао преглед и оцену целокупног Фабрисовог рада, уз драгоцену допуну личног искуства стеченог у годинама проведеним у Дубровнику, када је овом уреднику листа „Дубровник” био и вредни, иако непотписани сарадник, понекад чак и достојни заменик. Наиме, Поповић је крајем деветнаестог века почео да долази у Град ради проучавања посебно архивске грађе Дубровачког архива, али је његова везаност за Дубровник и Дубровчане превазишла уобичајене везе које су се у таквим приликама градиле. Посебно је са уредником „Дубровника” и са кругом његових сарадника Поповић био у врло срдчним односима, што је оставило трага и на страницама листа.

Мада слависта, односно филолог по струци, Фабрис се, услед многобројних, посебно уредничких али и друштвених и политичких ангажовања, најмање бавио разматрањем литерарних тема. То је чинио само по изузетку – када је писао о себи лично драгим људима, значајног опуса, или када је о истим таквим личностима састављао краће пригодне текстове пошто то нико други у културно замрлом Дубровнику није могао да за његов лист, календар или часопис уради.

Начин Фабрисовог рада дефинисан је посредно објашњењем датим у скицираном биографском портрету Валтазара Богишића, штампаном у календару „Дубровник” за 1899. Непотписани Фабрисов сарадник, вероватни аутор каснијег већег чланка о Богишићу, штампаном у следећим годиштима календара,⁹ каже да је дужност

⁶ П. Поповић, *Антун Фабрис*, „Српски књижевни гласник” XIII, 5, 7, 1904, 351-359, 512-519; XVI, 1, 1905, 46-58. (прештампано у књизи: *Из књижевности*, II, Београд 1919, 136-176).

⁷ Х. Барић, *Антун Фабрис*, у: *Изабрани чланци Антуна Фабриса*, Београд 1940, III-XXI.

⁸ В. М. Вукмировић, *Први српски новинарски конгрес у Београду 1902. и случај Антуна Фабриса*, уредника „Дубровника”, „Књижевне новине”, XV, 204, 1963, 7; Исти, *Дописивање српских књижевника с Дубровчанином Антуном Фабрисом*, „Зборник историје књижевности”, Одељење литературе и језика, књ. 5, САНУ, 121-169; Исти, *Преписка Марко Мурат – Антун Фабрис*, „Савременик”, 3, 1965, 260-269.

⁹ Према иницијалу потписаном иза наставка чланка о Богишићу објављеном у календару за 1900, могло би се претпоставити да је у питању Луко Зоре, пређашњи уредник „Словинца” и Фабрисов сарадник у покретању и уређивању „Срђа”.

њима, Дубровчанима, који се баве историјским и књижевноисторијским радњама, да о својим знаменитим земљацима оставе праву и потпуну животописну студију са аутентичним подацима. У наставку треба усмерити поглед на „породичне и друге прилике, особито на прилике имовне, на форме фамилијарног живљења и занимања, на предаје и на морална нагнућа кућних упливних чланова”. Исто тако треба раз-матрати „прилике роднога му мјеста за његова дјетињства и млађих година”, као и друге спољне утицаје. То ће све, уз навођење најпотпу-нијег списка и разматрање радова конкретне личности, омогућити да се читалац бар приближи потпуности слике знаменитог Дубровчана о којем се пише.

Фабрис је и лично писао о свом начину рада, у завршном поглављу текста о Матији Бану: „Ове кратке биографске цртице нашега знаменитога суграђанина нијесу потпуна биографија а још мање студија; то остављам за другу пригоду”, истичући јасно свој циљ: „Овијем рецима хотјели смо освежити памћење млађему дубровачком нараштају и потсјетити га на гласовите Србе Дубровчане овога вијека...”¹⁰

Када се овакав став узме у обзир, тешко је у Фабрисовим књижевним портретима тражити литерарне анализе и зреле естетске судове. Међутим, трајност његове књижевноисторијске мисли је неспорна управо из прокламованих циљева – да се од заборавачува аутентичност података и да се личност о којој се пише прикаже у њој сасвим прикладној, најчешће дубровачкој, средини.

У невеликом броју ових радова, од којих поједини нису потписани,¹¹ издваја се онај о Меду Пуцићу¹², као најзначајнији. Основна идеја Пуцићевог целокупног рада, коју уочава и његов приказивач А. Фабрис, мисао је о континуитету српске културе, којој Дубровник представља копчу међу вековима, тачније између турског освајања и времена формирања нове српске државе. Кроз ту основну Пуцићеву мисао-водиљу, као и Фабрисову свеобухватну идеју, приказан је поетски, литерарни, научни и политички рад Меда Пуцића.

Настао после обимне и значајне студије Фрање Марковића,¹³ овај Фабрисов преглед рада најзначајнијег Дубровчана друге половине XIX века, по тврдом мишљењу његових савременика-суграђана, није претендовао да пружи валидне закључке, већ да у целини да портрет аутора са навођењем готово свих Пуцићевих разноликих радова. Најмање пажње је притом посвећено Медовом литерарном делу, што је у нескладу у односу на исказане или пренете оцене о

¹⁰ *Matija Ban*, „Dubrovnik” kalendar za 1901, Dubrovnik 1900, 154.

¹¹ Фабрисовим се сматрају и текстови о Стефану Митровом Љубиши, Антуну Казалију и Николи Томазу.

¹² *Medo Pucić (1821-1882)*, „Dubrovnik” kalendar za 1897, Dubrovnik 1896, 48-74.

¹³ F. Marković, *Knez Medo Pucić*, „Rad JAZU”, 67, 1883, 125-206.

њиховом признатом високом квалитету. Фабрис, наиме, иако тврди да је *Цви-јета* „најлепша прича у српској књижевности”, не посвећује јој више пажње сем неколико редака, док из *Карађурђевке* цитира тек део који конкретно помиње Дубровник. Да ли је Јагићев ђак, супротно ономе што тврди П. Поповић, већ сумњао у тада неприкосновене оцене о квалитету ових Пуцићевих дела, па о њима није хтео нити да рас-правља, дилема је која остаја.

Што се тиче осталих, мањих радова М. Пуцића, Фабрис их доследно прати и наводи уз константу – ауторову везаност за српску културу, како историјски тако и из перспективе савремених догађаја. Он конкретно тврди да Пуцић има „срце за боли и патње српског народа” и да је та струја у његом певању најобимнија. Овај сегмент песничког дела Фабрис је и најдоследније изложио, одредивши му место у правцу који је он, сходно епоси, назвао романтично-народни, претходника Бранку Радичевићу и Његошу. Кроз овај циклус Медовог песничког дела Фабрис се вешто креће, цитирајући карактеристичне стихове који илуструју песникове а доказују његове идеје. На тај начин анализира стихове у песмама из „Босанских даворија”, у песми „Срби на Косову”, „Пома”, „Поздрав Србије Италији код светковине Данта”...

И остали облици Пуцићевог рада – приређивачки, научни и публицистички, што и није било споља наметнуто, већ изворно, праћени су из перспективе ауторовог настојања да се Европа упозна са словенском односно српском традицијом Дубровника. У том смислу је коментарисан рад на издавању *Славјанске антологије, Споменика српских, Пландовања Цива Бунића*, као и оснивање „Дубровника цвијета народног књижества”, „Дубровника забавника Штионице дубровачке” и часописа „Словинац”.

Највећи део текста посвећен је Пуцићу као политичкој личности. Фабрис је, наиме, преузео задатак да објасни Пуцићев политички пут, јасно стављајући до знања да овај није био политичар уобичајеног, свакодневног типа, него је као угледан дубровачки племић, према традицији, био позван и готово прозван да се бави судбином свога народа. У овом тексту нимало емотивног већ разложног и врло толерантног Фабриса могу се наћи основе за тумачење дубровачког аутентичног става о будућности бивше републике, с обзиром на промене и процене њеног евентуалног статуса у оквиру Монархије.

Портрет Матије Бана из пера Антуна Фабриса¹⁴, Павле Поповић је негативно оценио, што је у складу са његовим општим односом према овом Дубровчанину који је претежни део свог дугог живота активно провео у Београду. И овог пута, Фабрис најмање пише о литерарном, првенствено драмском делу писца, а кад то и ради преноси

¹⁴ *Matija Ban*, „Dubrovnik” kalendar za 1901, Dubrovnik 1900, 147-154.

туђе оцене, похвале, углавном, које су у то време, широм словенских простора и преовладале, док од оних мање похвалних покушава да заштити Бана одређеном дисквалификацијом њених аутора, посебно оних из Србије.

Фабриса, наиме, интересује истакнути Дубровчанин Матија Бан, као и његов публицистички и политички рад. Као заинтересовани и наклоњени савременик и суграђанин, Фабрис је био у прилици да остави аутентичну биографију М. Бана, која је, с обзиром на бројне династичке и политичке промене у Србији, била бурна. Када се након читавог века чита овај животопис, у њему се налазе поуздани подаци који допуњују многе недовољно јасне алузије Банових каснијих критичара али и биографа, Камиле Луцерне¹⁵, на пример, што неретко одлучно утиче на коначно, савремено гледање на ову комплексну, не само у културноисторијском смислу, фигуру у Београду и на јужно-сло-венским просторима у другој половини XIX века.

И овога пута је доминирала идеја о остваривању континуитета у српској култури. Наиме, у невеликом тексту, као сталност у целокупном Бановом раду, Фабрис цитира његову мисао изречену поводом Гундулићеве прославе у Српској краљевској академији у Београду: „Књижевност и српска и латинска трајала је у Дубровнику колико и његова слобода. Ова се угасила 1806. године, а чудном игром судбине те исте године Србија је развијала заставу слободе најприје у предграђу па на зидинама Београдскога града. Њен први министар просвете Доситеј Обрадовић показивао је прстом Дубровник, гдје је српска књига никла, и својим списима полагао први основ новој српској чисто народној књижевности. Ја сам као дјечак гледао Вука Караџића кад је у једној дубровачкој пивници биљежио пјесме које су му тамошњи сељани њим чашћени уз гусле пјевали. Да, као што је у средњем вијеку српска државна мисао дошла са Јадранскога мора, из Зете у Рашку, тако се у вијеку нашем српска књижевна мисао преселила опет са Јадранскога мора на Дунав и Саву, најприје у Београд, па у Загреб...”¹⁶ Фабрис је такође истакао да је Бан настојао на споразуму Срба и Хрвата „на основици српске народне мисли”, како су, нагласио је, „сви одлучни Дубровчани онда мислили и сада мисле”.

Павле Поповић тврди да је Фабрис намеравао, а није успео да напише студију о дум Ивану Стојановићу. То би био и најзначајнији доказ да монографски рад објављен у календару „Дубровник” за 1898. а потписан са „Један његов стари знанац”¹⁷, није Фабрисово дело, мада

¹⁵ К. Lucerna, *U spomen Matije Bana Dubrovčanina*, „Ljetopis JAZU”, 21, 1906, 1-49.

¹⁶ *Matija Ban...*, 153-154.

¹⁷ *Ivan Kanonik Stojanović*, „Dubrovnik” kalendar za 1898, Dubrovnik 1897, 118-124.

је писан у маниру, са знањима и намерама као и претходни текстови. То посебно стога што су дум Иван и уредник „Дубровника” били не само блиски пријатељи него и чести саборци у немирним приликама дубровачког деветнаестог века. И иначе је Фабрис често био у ситуацији да га брани и коментарише нападе на Стојановића, а један од оваквих текстова објавио је по смрти угледног али и врло посебног Дубровчанина, пошто му овај то није дозволио за свога живота.¹⁸ Исто тако је у подлистку „Дубровника” објавио и преписку дум Ивана са Никшом Градијем и Стјепаном Бузолићем.¹⁹

Онај присни дубровачки тон прати и дужу белешку уз слику Антуна Казалија, објављену у календару „Дубровник”, а која се приписује Фабрису.²⁰ Сем биографских података и навођења појединости које је сам Казали саопштио аутору, описује се и карактеристична ситуација у литерарним круговима и тога доба: Казали чита свој недовршени рад а његови литерарни савременици га коментаришу, док одлучујућу реч за окончање *Златке* има Медо Пуцић.

Уз врло прецизну биографију, посебно када је у питању пишчев политички ангажман, Фабрис је писао и о Стефану Митровом Љубиши, цитирајући и његове аутентичне изјаве о почецима бављења литерарним радом.²¹ Као и раније, Фабрис и овог пута прибегава мишљењу ауторитета, овога пута поузданих, у лику дубровачког професора Стијепа Кастрепелија и писца, књижевног критичара и естетике Марка Цара, иначе редовног сарадника „Словинца”, који Љубишу сврставају у сам врх приповедаштва, као прозни пандан великом Његошу.

Уз наведене, још једна белешка из календара се везује уз Фабрисово име. У питању је текст о Николи Томазеу, који је представљен, сем кратке биографије, једним већим изводом из дела.²²

Градећи портрете и састављајући биографске и библиографске белешке о знаменитим Дубровчанима²³, Фабрис је настављао дубровачку традицију која је и у његовом, деветнаестом веку настојала да на једном месту, у једном издању окупи знамените суграђане, како историјски, тако и савременике. На тај начин је уздизан „Пантеон гла-

¹⁸ Фабрисова одбрана Стојановићевих ставова штампана је по тачкама у листу „Дубровник” од 11. новембра 1900.

¹⁹ *Stojanović, Kazali, Buzolić*, „Dubrovnik”, IX, 1900, 42, 2-3; *Pisma Nikše Gradi dum Ivanu Stojanoviću*, „Dubrovnik”, IX, 1900, 43, 2-3.

²⁰ *Antun Kazali*, „Dubrovnik” kalendar za 1900, 1899, 196-199.

²¹ *Stjepan Mitrov Ljubiša*, „Srđ”, 1903, 22, 1017-1022.

²² *Nikola Tommaseo*, „Dubrovnik” kalendar za 1900, Dubrovnik 1899, 199-201.

²³ У рубрици „Уз наше слике”, у календару „Дубровник”, више је животописа без потписа аутора. Неке од њих сигурно је писао Фабрис, често силом прилика које су га невољно пратле у готово усамљеничкој борби за одржање културног и књижевног живота Дубровника. Међу овим текстовима, најопсежнији је о Његошу, објављен у календару за 1902. (204-209), а ту су и белешке о Марку Миљанову, Кости Трифковићу, Лази Лазаревићу, Ђури Даничићу...

совитијех Дубровчана”, када већ таква грађевина није подигнута у Граду, о чему је Фабрис писао, настојећи да критиком уздрма депресивност последње дубровачке деценије.²⁴

Овај текст је један у низу ангажованих радова, какав је и онај о Матици српској,²⁵ на који је указао и П. Поповић, истичући Фабрисову практичну мисао у пословима ширења српске књиге у пре-делима удаљеним од престонице. Поповић жали да Фабрис није и своје остале идеје о функционисању културних институција у специјалним условима објавио и тако учинио велику корист многим који су се са сличним проблемима сусретали у раду.

Фабрисов рад, посебно приређивачки, био је врло запостављен због његових сталних дневних послова. Имао је намеру да приреди за штампу поезију Игњата Ђурђевића, о чему је водио преписку са С. Матавуљем²⁶, али је једино успео да објави неколико извода из ове грађе у публикацијама које је уређивао. Такође је штампао биографију Маројице Кабоге²⁷, као и одређене правне списе, законе и наредбе дубровачке владе из XV и XVI века, из рукописа Ника Луја Сараке.²⁸ Издавање *Матрикуле братства св. Франческа у Стону*, Фабрис је пропратио белешком о употреби ћирилице на територији Дубровачке Републике.²⁹ Фабрис своју тврдњу да је ово писмо служила као једино у Дубровнику најраније до XV века, поткрепљује сем објављеним и наводом још једног документа – опорукe са краја XIV века извесног становника Жупе, такође исписане ћирилицом.

О уредничком раду Антуна Фабриса³⁰, кога је Српска странка у Дубровнику ангажовала да после Стевана Врчевића уређује лист „Дубровник”, сликовито је писао Павле Поповић³¹, наглашавајући његову изузетну посвећеност до пожртвованости у настојању да одржи ово гласило под честим нападима цензуре аустријских власти као и летаргије и осетног опадања интелектуалног слоја у Граду. У својој уводној студији пред изабраним публицистичким текстовима А. Фабриса, Барић је дао темељан осврт на генезу, развој и замирање националног, политичког и културног покрета Срба католика у Дубровнику и у Далмацији, на чијим ставовима су се базирали многи

²⁴ *Muzej dubrovačkijeh starina i Panteon glasovitijeh Dubrovčana*, „Srđ”, 1903, II, 23, 1069-1071.

²⁵ *Matica srpska*, „Srđ”, III, 1904, 867-873.

²⁶ Голуб Добрашиновић, *Симо Матавуљ и Дубровник*, „Митолоши зборник”, 16, Рача -Београд, 2007, 134-135.

²⁷ *Marin Kaboga Kordica*, „Dubrovnik” kalendar za 1900, 1899, 162-164.

²⁸ *Nekoliko zakona i naredaba Dubrovačke Republike iz XV i XVI vijeka*, „Dubrovnik” kalendar za 1901, 1900, 140-146.

²⁹ „Dubrovnik” kalendar za 1899, 160-162.

³⁰ О Фабрисовом уредничком раду више у: И. Арсић, *Дубровачки штампари и издавачи XIX. века и њихова издања*, Београд – Бања Лука 2005, 265-281.

³¹ П. Поповић, *Антун Фабрис, у: Из књижевности II...*, 140.

каснији текстови на ову тему, посебно они писани од српских историчара. Покушај коментарисања Фабисовог политичког рада и написа који су га пратили, као тежња да се изнађе политичко решење за заједнички живот Срба и Хрвата у Далмацији, значајан је али не и нов подухват³², с обзиром на старију студију П. Поповића. Много важније је што се у избору текстова које је Барић сакупио документовано износи слика стања Дубровника на прелазу из века у век.

У календару „Дубровник” који је Фабрис редовно уређивао од првог броја, 1897, до последњег, седмог, 1903. године, сем пригодних календарских текстова објављене су успеле монографске студије о знаменитим Дубровчанима али и другим српским писцима, као и проза и стихови старијих и савремених аутора, међу којима Ивана Стојановића, Меда Пуцића, Вида Вулетића Вукасовића, Јована Сундечића, Милана Решетара, Ива Ћипика, Сима Матавуља, Јована Јовановића Змаја, Алексе Шантића, Светозара Ћоровића, Стевана Владислава Каћанског, Илије Вукићевића... На тај начин се и остварила намера оснивача и уредника Фабриса, исказана у уводном тексту првог годишта, да: „Дубровник” буде уређен радовима најбољијех књижевника из разнијех нашијех крајева, да тако нашем народу пружимо књигу у којој ће наћи патриотске наслаге, корисне поуке и здраве забаве”, односно да календар: „служи цјелокупноме српскоме народу без разлике вјере и земље... да буде користан, згодан и интересантан за све крајеве и дјелове Српства...”³³

Поред листа и календара, Фабрис је активно учествовао и у заснивању, уређивању и издавању књижевног часописа „Срђ”, устављеног потребом Срба католика за афирмацијом културне компоненте њиховог програма на једној трајној и озбиљној основи, а као резултат већ утврђеног настојања Дубровчана тога доба да успоставе културни континуитет у Граду.³⁴ Фабрис је уредио првих осамнаест бројева часописа, неуморно успевајући да од сарадника, и оних из Србије, после жустре и упорне преписке, успе да обезбеди прилоге за „Срђ”.³⁵ Сам Фабрис је објавио неколико својих радова у овом часопису.

Фабрис је уређивао и издања Српске дубровачке штампарије Антуна Пасарића, а од 1903. је основао и едицију „Српска дубровачка

³² О такозваном „новом курсу” у хрватско-српским односима на почетку прошлог века, коме је и сам Фабрис значајно допринео, видети: Ivo Perić, *Stranačko-politički odnosi u Dubrovniku krajem XIX i početkom XX stoljeća*, „Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku”, sv. 26, 1988, 175-221; Vlaho Benković, *Dubrovački Srbi katolici i „novi kurs” u hrvatskoj politici 1903-1905*, „Dubrovnik”, 1-2, 1990, 214.

³³ „Dubrovnik. Kalendar”, 1896, I.

³⁴ Nikola Tolja, *Književno značenje dubrovačkog časopisa „Srđ” (1902-1908)*, Zadar 1986, dis., 65.

³⁵ В. М. Вукмировић, *Дописивање српских књижевника...*, 121-169.

И. Арсић, *Антун Фабрис (1864-1904) – књижевни историчар, публициста ...*

библиотека”, у којима је и објављивао дела Луја Војновића, дум Ивана Стојановића, Вица Адамовића, Лука Зоре. Издавачка делатност ове штампарије са Фабрисовим избором и уређивањем постала је промишљенија и квалитетнија.

Признање за свој рад, посебно уреднички и публицистички, Фабрис је добио на Првом српском конгресу новинара одржаном у Београду 1902. Тада му је указана почаст избором за једног од три подпредседника конгреса. Поред тога, Станоје Станојевић, један од извештача конгреса, у свом реферату је нагласио „да у расправљању националних питања највећем делу српских редакција треба да буде пример уређивање листа „Дубровник”.

Све то је, како је познато, изазвало пажњу увек опрезних аустријских власти, што је довело до чувене „дубровачке афере” после које, и боравка у злогласној тамници Кармен, Фабрис није успео да се потпуно опорави. Умро је две године касније, а у својим последњим текстовима у листу „Дубровник” и надаље је разложно, и са све јачом вером како је замирао, инсистирао на српско-хрватском помирењу, које се на самом почетку XX века и назирало.

ЛИТЕРАТУРА:

- F. Marković, *Knez Medo Pucić*, „Rad JAZU”, 67, 1883, 125-206.
A. Fabris, *Medo Pucić (1821-1882)*, „Dubrovnik” kalendar za 1897, Dubrovnik 1896, 48-74.
Ivan Kanonik Stojanović, „Dubrovnik” kalendar za 1898, Dubrovnik 1897, 118-124.
A. Fabris, *Antun Kazali*, „Dubrovnik” kalendar za 1900, 1899, 196-199.
Stojanović, Kazali, Buzolić, „Dubrovnik”, IX, 1900, 42, 2-3.
Pisma Nikše Gradi dum Ivanu Stojanoviću, „Dubrovnik”, IX, 1900, 43, 2-3.
A. Fabris, *Nikola Tommaseo*, „Dubrovnik” kalendar za 1900, Dubrovnik 1899, 199-201.
Isti, *Marin Kaboga Kordica*, „Dubrovnik” kalendar za 1900, 1899, 162-164.
Isti, *Matija Ban*, „Dubrovnik” kalendar za 1901, Dubrovnik 1900, 154.
Isti, *Nekoliko zakona i naredaba Dubrovačke Republike iz XV i XVI vijeka*, „Dubrovnik” kalendar za 1901, 1900, 140-146.
Isti, *Muzej dubrovačkih starina i Panteon glasovitijeh Dubrovčana*, „Srđ”, 1903, II, 23, 1069-1071.
Isti, *Stjepan Mitrov Ljubiša*, „Srđ”, 1903, 22, 1017-1022.
Isti, *Matica srpska*, „Srđ”, III, 1904, 867-873.
П. Поповић, *Антун Фабрис*, „Српски књижевни гласник” XIII, 5, 7, 1904, 351-359, 512-519; XVI, 1, 1905, 46-58. (прештампано у књизи: *Из књижевности*, II, Београд 1919, 136-176).
K. Lucerna, *U spomen Matije Bana Dubrovčanina*, „Ljetopis JAZU”, 21, 1906, 1-49.

- Л. Бакотић, *Срби у Далмацији од пада Млетачке Републике до уједињења*, Београд 1939.
- Х. Барић, *Антун Фабрис*, у: *Изабрани чланци Антуна Фабриса*, Београд 1940, III-XXI.
- В. М. Вукмировић, *Први српски новинарски конгрес у Београду 1902. и случај Антуна Фабриса*, уредника „Дубровника”, „Књижевне новине”, XV, 204, 1963, 7.
- Исти, *Преписка Марко Мурат – Антон Фабрис*, „Савременик”, 3, 1965, 260-269.
- Н. Толја, *Књижевно значење дуброваčkog часописа „Srđ” (1902-1908)*, Zadar 1986, dis., 65.
- К. Милутиновић, *О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848-1914*, „Зборник о Србима у Хрватској”, 1, Београд 1989, 60-89.
- И. Perić, *Stranačko-politički odnosi u Dubrovniku krajem XIX i početkom XX stoljeća*, „Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku”, sv. 26, 1988, 175-221.
- Vlaho Benković, *Dubrovački Srbi katolici i „novi kurs” u hrvatskoj politici 1903-1905*, „Dubrovnik”, 1-2, 1990, 214.
- Ј. Митровић, *Српство Дубровника*, Београд 1992.
- С. Борак, *Срби католици*, Нови Сад 1998.
- И. Арсић, *Дубровачки штампари и издавачи XIX. века и њихова издања*, Београд – Бања Лука 2005, 265-281.
- Г. Добрашиновић, *Симо Матавуљ и Дубровник*, „Митолоши зборник”, 16, Рача -Београд, 2007, 134-135.

Irena Arsic

ANTUN FABRIS (1864-1904) – A HISTORIAN OF LITERATURE, PUBLICIST, ENGAGED INTELLECTUAL

Summary

Through his versatile work, Antun Fabris, a publicist, philologist and political activist, marked the final decade of the 19th century and the beginning of the 20th century in Dubrovnik. An entire century after the study of Pavle Popovic, a rare piece among numerous texts in which Fabris's work is viewed as a whole, this paper again calls proper attention to his legacy. This is particularly relevant if one wishes to study the work of his contemporaries, with whom he shared his opinions in the period decisive for the survival of the culture of Dubrovnik Catholic Serbs. In this respect, the publicistic work of A. Fabris is discussed, too.

Данијела Вујисић¹
Шеста београдска гимназија
Београд

ДРАМАТИЗОВАНА ПОЛИФОНИЈА РОМАНА *ПИСМО/ГЛАВА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

САЖЕТАК: У раду се анализира приповедна техника и вишегласје у роману *Писмо/глава* Слободана Селенића који су остварени применом драмских поступака. Маркирају се нараторски гласови и њихове казивачке особености (језичко-стилске, мотивационо-психолошке). Одређује се типологија приповедача у контексту хронотопског императива. Објашњава се процес трансформације функције наратора у функцију наратора. Аутор разматра механизме хармонизације драмске структуре и романеског ткива.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: драмска техника, полифонија, хомодијегетички приповедач, наратор, солилоквиј, фиктивни дијалог.

Три године након објављивања првог романа (*Мемоари Пере Богаља*), тачније, 1971. Слободан Селенић је понудио издавачу рукопис свог новог романа *Дечија посла*. Препоруку за штампање, позитивну рецензију, написао је Петар Џацић, али до штампања није дошло. Џацић ће у својој рецензији истаћи да је рукопис потврђивао Селенићеву приповедачку снагу. Роман је објављен десетак година касније под другим насловом – *Писмо/глава* (Просвета, 1982).

Техника казивања у овом делу потпуно је особена. Присутна су четири наратора (по типологији, сви хомодијегетички), од тога три обележавају по две нараторске целине, а четврти – Максимилијан – чија трагична смрт иначе мотивише и повезује остале нараторе, три пута преузима функцију казивача. Његово казивање отвара и затвара фиктивни свет романа, а уједно је, у разноликим видовима, предмет интересовања осталих приповедача. На тај начин Максимилијан поприма статус централног лика, те се његова функција усложњава.

У насловљавању нараторских целина примењен је поступак који се може тумачити као драмски. Иза именованог наратора следи интерпункцијски знак (:), а знаке *Радиша први пут* или *Максимилијан трећи пут*, класичан су пример дидаскалија за прецизирање драмских појава. Нараторске целине увек припадају једном гласу, димензиониране су и обликоване једном свешћу. Формално, пред нама

¹ dakiigaga@nadlanu.com

је фиктивни дијалог присутних наратора, који се међусобно апо-строфирају, са изузетком Радише, који остварује чист солилоквиј. Као поетски императив маркира се процес трансформације функције наратора у функцију наратора.

Приповедни оквир чини солилоквиј Максимилијана, мрвог Макија који лебди над Београдом. Цео први пасус (првог казивања/појављивања), као оштра скица оног што се да видети са неслућених висина (не)свести – (субјективизирано виђење панораме Београда), пренет је дословце у трећи, завршни нараторски чин. Оваква техника нас враћа у свет лирског романа Милоша Црњанског. *Сеобе* су већ потврђен начин лирског уоквиравања приче. У оба случаја се сном, или оностраним битисањем, затвара круг трагичне отуђености, изван кога егзистира застрашујућа стварност.

Остале нараторске целине припадају Злати, Радиши, Шампиону, приповедачким инстанцама обележеним сопственим садржајним и језичким диктатима, али се као заједничка може издвојити једна техничка константа: наиме, чину наратије претходи интерпункцијски знак три тачке, који по својој природи и језичким правилима може доћи на крају реченице. И долази. Оваквим техничким поступком се отвара и затвара свако казивање, а постигнути ефекат је сложенији. Добијамо утисак да су пред нама бескрајно отворени монолози, у недоглед растегнуте муке *разговора са самим собом*, мале монодраме – спасоносне чауре страдалничких душа које се никада нису дотакле.

Како приповеда мртав Маки? Рекло би се, по свим принципима хомодијегетичке приповедне ситуације. Лако уочавамо приповедно и доживљајно *ја*, очигледном и честом сменом глаголских времена, презента и перфекта пре свега, но, евидентан је поступак, својствен само овом казивачу – да ретроспективне сегменте исказује потенцијалом: *Прошао бих лебдећи пола метра изнад земље, кроз испуцала улазна врата, па ходником...из полумрака ходника ушла би позната, тако често замисљена, огромна Шампионова фигура...Гледао бих Шампиона у довртку његових врата и, огроман какав је, изгледао би ми ипак мањи...*² Селенићева склоност ка неговању реалистичког поступка у овом случају двоструко је померена. Глас мрвог наратора поменути језичким поступком онеобичен је, са функцијом наглашавања неприкосновеног субјективизма и ефекта драматичности. Читалац је збуњен и запитан пред садржајем оног што му овај глас нуди: *Као да гледам и правим се да видим: не зна град; као да мислим и готово да схватам: не знам више и ја. Када бих гледао и мислио, или видео, можда схватао...*³ Приповедно *ја* остало је збуњено над судбинским дешавањима, субјективна слика света није искристалисана, жеђ за одговорима није

² Слободан Селенић, *Писмо/глава*, Просвета, Београд, 1988, стр. 10 и 11.

³ Исто, стр.10.

угашена, а читалац је ухваћен у мрежу сећања наратора (усложњену и вишеструку), из које га може ишчупати само сопствена визија.

Нелинеарна, хронолошка нарација Макија нуди хронотопско одређење коме се пажљиво мора приступати. Место дешавања неких радњи прецизирано је, али смо зато категоријом времена завођени. Када нам Маки говори о Шампиону, те каже: *Сада је 5. јул 1971. године, рано јутро, лето и Шампион стоји у довратку...*⁴ – то говори, што је значајније, то и види, мртав Маки. Онда нас, после кратке сцене разговора између њих двојице, ношен поривима асоцијативног везивања, нагло преведе у нови свет: *Одједном видим не оно што видим, већ Шампиона како пре више од три деценије испуњава цео високи и широки **рам** главног улаза у наш стан.*⁵ Ово би могао бити нови магички реализам Слободана Селенића, налик оном што га је своје-времено заговарао Михаил Булгаков.

Макијеви нараторски садржаји формиран су хијерархијски. На првом месту је лична, вишеструка трагедија (болест, затвор, смрт ближњих), на коју се, по личном логицизму (или чину илузорног поистовећивања), надовезује прича о Шампионовом животу, а на крају значењске лествице налазе се отац Војин, Злата, Радиша и остали ликови. У Макијевој нараторској свести то је тако, код осталих наратора, видећемо, није.

Гротескни и трагични лик Шампиона понајвише израста из визије Макија, мада се и сам два пута појављује као наратор. Несрећни револуционар, атеист, затим преображени фанатични теиста, закупио је пажњу Макија. Зато су негде у његовој сенци остали, мада прилично јасно дати, портрети оца Војина и Радише (*Максимлијан први пут*).

Друго Макијево казивање представља кулминациони део трагичног сукоба наратора са угрожавајућом стварношћу. Стварност је од Макија онолико била удаљена колико га је његова несрећна болест вазда присиљавала, као и његовог оца, да се усредреди само на њу и њене диктате: *(150-200 грама угљених хидрата дневно по шеми 1/5 за доручак, 2/5 за ручак и 2/5 за вечеру уз обавезно уношење путем инјекције 25-30 јединица инсулина, (стр.143)*. Зато су време у самици проведено без лекова и мучни насилнички сати испитивања били први стварни искуствени судар са силама овоземаљским. Отуда ова ретроспекција добија највише простора. Причање је испуњено детаљним сликама ентеријера, портрета иследника, разноликим и бројним сећањима, а ова су за собом повукла и извесне есејистичке дискурсе (о смрти, срећи, језику и истини). Поменути дискурси својеврсна су самоиспитивања у процесу трагања за истином и могућим одговорима,

⁴ Исто, стр.13.

⁵ Исто, стр.13.

о чему нам је значајно запажање дао Јован Делић: *Отуда је баш истина постала предмет и тема онога дискурса који зовемо есејистичким; дискурса којима су исказани важни поетички ставови о природи истине и могућностима њеног сазнавања.*⁶

Слике физичког злостављања готово су натуралистичке, а присутни су и моменти значајне самокарактеризације што рецепцију ове хомодијегетичке приповедне ситуације знатно продубљује. Наглашени су доживљајно ја и повишен приповедни тон. Степен емотивног узбуђења праћен је релевантним језичким опцијама, зато приповедачки презент постаје доминанта: *Говорим, говорим, говорим, лудим од сопствених глупих, непотребних речи, али говорим и даље, реч се преко речи саплиће и хтео бих али не могу да се зауставим...Не могу. Сећам се сваке речи.*⁷

Обједињена казивања Максимилијана чине несвакидашњи солилоквиј једне мртве душе. Душе, која у обрисима туђег страдања трага за коренима сопственог. Отуда, не само враћања на сате проведене у смрдљивом Шампионовом стану у безгласном општењу, већ и опседнутост енигмом Слишковићеве личности (*Или се мени одувек чинило, па чак и сада верујем, да је он изнад ствари које закупају мене, које су закупљале Злату, Радишу, мог оца Војина...*) (стр.37). И мада Маки не показује потребу за перманентним присуством наратора, на крају првог нараторског чина, загледан над страдалачким амбисом, својим и породичним, не одолева изазову уласка у фиктивни дијалог. *Посађен као чирак на усправно постављено сандуче, седи Маки, седи и гледа неког старца са ликом Шампиона како споро заваршава доручак и безгласно пита: Није ли баш тих тмурних недеља, између дана када си изашао из Лепоглаве и дана када си отишао у Шпанију, није ли баш тада, **Шампионе**, све почело? Почело за Војина, завршило за мене, или обрнуто? Завршило се за све нас, почело за Радишу? Или је то крај Злате, твој крај, чак и твој крај, **Шампионе**- мислим ужасно, мутан, усправан на усправно постављеном сандуку, мислим да ли је?*⁸

Ваљало би још нагласити да је његово казивање у темпоралном смислу уже у односу на обухваћену темпоралност других казивача, мада нису добили онолико нараторског простора колико се могло очекивати у сразмери са хронотопским императивом. Садржај Макијевог казивања природно би морао бити затворен са 5. јулом 1949. када је умро. Дешавања из наредних двадесетак година реконструисана су

⁶ Јован Делић, *Поетика и интерпретација. Мемоари Пере Богаља као полазиште за истраживање приповедачке поетике Слободана Селенића*, Споменица Слободана Селенића, САНУ, 2004, стр.109.

⁷ Слободан Селенић, *Писмо/глава*, стр. 142.

⁸ Слободан Селенић, *Писмо/глава*, стр. 38.

гласом осталих наратора, али је коначни глас, онај што није намеран да нас изведе из света фикције, Макијев глас: *Гледам, па видим затвор у коме сам умро, и у коме више није затвор који је сада на другом месту, видим неке људе који хрчу доле, видим неке трупе које се спремају да освоје неке земље, видим да ствар и није у одговорима, видим да су наша питања била погрешно постављена, видим... Београд 1972.*⁹ Оваква магија казивања упућује на могућност да је све време изнад нас лебдео персонални приповедач, реализујући ауторски диктат, и да још увек лебди отелотворен у нашој свести, те да иза ове три тачке остаје да живи слика света, нашег света, у коме и ми видимо *неке трупе које се спремају да освоје неке земље, видимо да ствар и није у одговорима*. Селенић нам је послао мртвог видовитог Макија, после сусрета са њим неки од нас можда виде...

Светозару Слишковићу – Шампиону припадају две нараторске целине, нови глас донео је и нову технику, нова свест другачије је промислила стварност. Експлицитна је мотивација за чин казивања: *...све, све по реду ћу ти испричати, јер ово је прича за тебе, мили Максимилијане, прича о просвећењу Светозара Слишковића...јер кривљи сам пред тобом него пред другима.*¹⁰ Наслућујемо исповедни карактер и јасан став наратора о томе коме је садржај упућен. Максимилијан у овом случају добија функцију интрадијегетичког наратора. Шампионова исповест је вербална, фиктивни наратор све време *слуша* ову исповест: *Послушај ме Максимилијане и праштај због моје глупости, чуј, рођени мој, чуј како је то са мном у овом животићу било.*¹¹ Илузија да прича стиже до неког нарочито блиског и вредног понуђеног садржаја, премошћује агонију отцепљености од света. Зато је нескривено присутан страх од губитка Макијеве жељене визије, као од губитка последње инстанце самосвести. И као што Пера у својим *мемоарима* страхује од губитка Давида, тако и Шампион страхује од коначног нестајања Макија. Страхом је само привремено затварен први нараторски чин који припада Шампиону... *још мало остани, само мало...*(стр.131).

Шампионово казивање је аутобиографског карактера, субјективно и ретроспективно, оно је својеврсно разгртање талог сећања, а сегменти приче су често везивани асоцијативно. Приповедна мотивисаност груписана је око једне теме – сопствено просвећење. Овакав хомодијегетички приповедач изнедрио је и сопствени језичко-стилски статус. Снажна метаморфоза личности пројектовала се интензивно у сфери језичких обележја. Слишковићев говор је често гномски, нијан-

⁹ Исто, стр. 298.

¹⁰ Исто, стр. 99.

¹¹ Исто, стр. 100.

сиран архаизмима и српскословенским изразима. Ово последње последица је честих позивања на библијске мотиве, као и присуства многобројних цитата религиозног карактера. Гротескни аутопортрет из детињства води нас преко лика неустрашивог револуционара који верује да је свет објашњив (а сва објашњења уследе на Голем отоку), па до онемоћалог старца који живи у паклу сазнања да је *сатанска реторта човек без Бога* (стр.127), али да *људски разум, помрачен и озлобљен грехом, не схвата Божју љубав* (стр.267). И када позивање на Божју реч и Божју љубав остане неуслишено, старац се брани, старачки тужно и апсурдно, са киблом у руци, брани се неодбраном јер нема одбране од света који се мрзи: *Знам да им смрди и да ће ме пустити самог да сиђем, уколико им претходно дозволим да се задовоље.*¹² Тек када Макију, при крају своје исповести, открије да је по његовом наређењу обешен човек (због неколико метара штофа и неколико пари цокула), можемо схватити узрок халуцинантних ситуација и необичне повезаности ова два лика. Пробуђена Шампионова савест угрожавала је његово тело и његов ум на начин на који је болест угрожавала Макија. Обојица су жртве стравичних физичких злостављања, један је подлегао, другом је остала патња после патње. Зато једино мртви Маки може да чује (или је чуо), оно што Шампион *изговара* о историји, револуцији, религији и идеологији, о болу, жртви и Богу.

Трећи наратор у овом роману дат је у лику полуписменог и полупросвећеног Радише. Лик нам је познат из Макијевог сећања. Радиша, син пијанице Богосава, у црвеном џемперу од грубе сељачке вуне, сав крастав и прекривен застрашујућом инфекцијом, требало је да остане у њиховој кући тек онолико колико је неопходно да се излечи, али је сплетом судбинских околности остао много дуже везан за животе осталих укућана. Тако га је видео и упамтио Маки, као и чињеницу да му се никако није дало да ухвати поглед необично унесрећеног дечака. Када Радиша добије статус наратора, сазнајемо да ли је уопште, и како, овај видео Макија. Поред чињенице да су делили исти кров и познавали исте људе, судбина је хтела да поделе и нешто недељиво – Злату. На том сукобу, у коме практично Максимилијан није ни учествовао (може се посматрати као чист драмски, унутрашњи), заснован је трагичан заплет на сцени једног брачног живота. О томе Радиша приповеда народским поједностављеним стилем, субјективно и непоуздано. Мада тврди да су му сећања јасна и потпуна, када треба да дефинише свој став према Макију, поприлично је несигуран како да искаже налет емоција које изазива сећање на њега: *Више и не знам шта ја заправо мислим о њему. Да ли га волим или мрзим, да ли ми је најближи или најдаљи човек на свету, да ли га жалим или презирем,*

¹² Исто, стр. 265.

да ли га се сећам или сам га заборавио, јесам ли крив или заслужан, коме крив и за кога заслужан, јебем му матер ако ја ишта више знам! Све зависи од тога чега се сетим...¹³ У Радишином приповедању честа и сочна српска псовка увек прати не само одређена емотивна стања (бес, збуњеност, страх), већ је и одраз неприхваћене немоћи да се талози породичних и супружничких неразумевања разбију.

Садржај његовог казивања није груписан око Макијевог лика. Тамо где је присутан овај лик, ту су мржња и бес, али и двоумљење, ту је и свесно обезличавање Макија, који постаје само *он*, мали, сув и болестан, *он* једини за столом који једе пилетину док остали *кусају качамак посут са мало лука препрженог у још мање масти* (стр. 74). Радишино приповедање истински је покренуто потребом да објасни себи однос са сином и свој последњи и коначни разлаз са Златом.

Постојећа хомодијегетичка приповедна ситуација померана је незнатно, на пример, у ситуацијима када говори о свом оцу Благоју и о Шампиону. Приметно је да казивање тежи да се приближи типу епског приповедања : *...по ономе како прича гласи...макар тако прича гласи...* (стр.89). Крвопролиће у коме је учествовао и његов отац, приказано је из перспективе оног што се могло о томе чути међу сељанима чија сазнања такође нису била сигурна. Лични коментар, међутим, није изостао, вероватно због Радишине потребе да се дистанцира, не само од догађаја, већ и од таквог оца: *После клања побегло говедо ...можда је то и намерно пошло у село, па га на путу ракија стигла те под дрветом заспало.*¹⁴ Радиша у оквирима свог казивања у одређеним ситуацијама користи заменице за упућивање на бића чије поступке не разуме, или не оправдава, мада се тај чин, са призвуком ироније и огорчености, може протумачити и као потврда неостварене комуникације са истима. У прилог овом запажању иде и чињеница да овај наратор ни у једном тренутку не призива нараторску инстанцу. Бар не отвореног и интрадијегетичког наратера. Његово би се казивање могло окарактерисати као тип чисте хомодијегезе, готово непомућен солилоквиј.

Када Радиша приповеда о Шампиону, чини то пратећи два извора. Први чине Максимилијанова причања, други извор је у свему оном што су други људи причали, али се позива и на сопствена сећања (досежу до пре рата), за која ће сам рећи да су магловита. Неоптерећен Шампионовом животном причом, не даје тој теми значајан нараторски простор, но неоспорно је да нам је управо његов глас дао јак, сажет приказ Слишковићеве личности: *Међутим, он стално прича о њему и по томе шта прича и шта други причају знам да је много гадан човек:*

¹³ Исто, стр.73.

¹⁴ Исто, стр. 85.

*прек, у божју матер, луд за правду, оца би рођеног убио ако је то за добро партије, ни трепнуо не би.*¹⁵

Оно што је централно у садржају Радишених субјективних казивања, јесте однос са Златом, занавек помућен Макијевим бићем: *Двајс две године како нас мучи, ко смрт бабу; име му не изговарамо, али ко утвара лебди међу нама; мртав и покопан леб нам је загадио, кућу растурио, животе замутио.*¹⁶ Немоћан и огорчен сећа се и приповеда псујући, псује приповедајући, мисао му је простонародски брза, толико и дубока, језик вулгаран. Извесно је да је Селенић изабрао овог наратора да преко његовог пројектује и ауторски глас. На то упућују многобројни коментари, који се могу диференцирати у две групе: први су експлицитно фолклорни, нагињу фразеологији (*један пробо, па се усро, нађе човек капу и за своју главу, повукао мачка за реп*), а други обележени ауторском интервенцијом, по правилу увек обимнији: *Под сваким пепелом постоји човек, ко погача и у нечовеку га нађеш ако мало прочепркаш...* (стр.240); *У очајничком монологу са сопственом свешћу и савешћу, препуштен себи, док гања речи ко буве, Радиша (можда једини), у мрежи самоспознаје, препознаје некакаве узроке и последице. Препознаје и признаје, народски једноставно и недвосмислено: Дркација си Прокићу Радишо, велики дркација!...а сам си крив што ти је требало толико година да схватиш шта си од свог живота урадио и у каквом ропству живиш...Макар да ми је жена, али и то није, у главу те Радишо, годинама уместо жене флашу сирћета имаш у кревету...*¹⁷ Једино је крај његовог казивања истовремено крај једне самоспознаје окончане помирљивошћу и смиреношћу као извесним обликом прихватања и подношења стварности.

И последњи приповедач, мада за рецепцију приповести не мање значајан, присутан је у лику Злате. Она је део примарне приповести, повезује два лика-наратора и сама се остварује као наратор. Поново је у питању хомодијегетичко казивање са наглашеним исповедним тоном. Њена исповест је само крајња инстанца у дугогодишњој агонији која се завршава самоубилачким чином. Техником ретроспективе реконструисани су неки од догађаја присутни и у туђим нарацијама, чиме се потврђује Селенићево поетско начело анизохроничног, репетитивног ритма казивања (кућа и житељи у Фердинандовој, Макијева болест, Војиново страдање...), али има и делова исповести који су посвећени сликању горке, дугогодишње брачне мучнине.

Злата, као и Шампион, своје садржаје упућује Макију. Макиће апострофирати Злату само у својој трећој, завршној нараторској

¹⁵ Исто, стр. 88.

¹⁶ Исто, стр. 224.

¹⁷ Слободан Селенић, *Писмо/глава*, стр. 252/253.

целини. У Златином казивању експлицитно је изражена потреба да се веродостојност сећања не оспорава : *Сећам се врло добро те ноћи ... Тако је било... Знам сигурно... али памћење ту не може да ме вара.* (стр.52/53). Њена сећања стара су најмање двадесет и две године, али су необично жива будући да су све време потхрањивана једним запањујућим ритуалом. Приповедни тренутак јасно је означен – 5. јул 1972. Годишњица Макијеве смрти, због које она окривљује Радишу, док овај окривљује Макија за смрт свога оца. Осећај кривице носе сви ликови, гоњени њиме воде сопствене монологе или фиктивне дијалоге, или и једно и друго, не би ли енигма судбинских условљености била одгонетнута. Са 5. јулом за Злату сваки пут наступа моменат у коме дугогодишње самокажњавање достиже врхунац. То је уједно и дан када у суицидној свести дијалог са Макијем постаје жељена надстварност: *А сети се Маки, сети се њих, сети се момом те! Љубим те сети се!* (стр.192); *Зашто ме ниси послушао на Таџмајдану?* (стр.195). Субјективизам и емотивност до те мере су наглашени да прете да наруше садржинску конструкцију примарне приповести која се твори само из ткива свих казивања. Пажљиви читалац брзо уочава да се ова нараторска свест битно помера од осталих. Зато над њеним исказима остајемо у недоумици и онемогућени за стварање комплетне визије, као у ситуацији када уочавамо да Максимилијан нема потребу да говори о својој сексуалности, сем да констатује њену угашеност, док Злата живи у илузији оствареног сексуалног чина из кога се родио син Максимилијан, застрашујуће сличан Радиши. Пример доказује присуство амбивалентних приповести у којима читалац осцилира између две искључиве алтернативе. Децидирано и упорно одбијање стварности резултирало је бесповратним отуђењем од сина, мужа, па и сопственог идентитета. Илузија компромиса са светом остваривана је у форми деструкције (злоба, нервоза, сузе, игнорисање и исмејавање Радише) и аутодеструкције (прихватање нежељеног сексуалног чина са Радишом, убризгавање инсулина). Златино казивање завршава се наговештајем чина самоубиства. У њеном случају причање је пут до умирања. Жељени и изабрани пут. Страх од живота надјачао је магију речи.

Полифонијска организација романа *Писмо/глава* остварена је и присуством интертекстуалних сегмената који имају функцију разграничавања нараторских инстанци и садржаја.. То су писма наратора, белешке, новински чланци, па и цртежи јунака- наратора, као и фотографије – сведочанства актуелне стварности. Уочени композицијски след, у суштини, уланчава фиктивне светове наратора и немила лица историјских дешавања. Селенићев роман *Писмо/глава* експлицитније од осталих, нарочито формом и постојећим сукобима, указује на примену драмске технике. Присутни су сви видови драмског сукоба:

унутрашњи као доминантан јер обележава све јунаке/нараторе, сукоб међу појединцима (Радиша и Злата, Радиша и Маки), и онај којим се трагика појединца уопштава– сукоб са друштвом (Маки, Шампион).

ЛИТЕРАТУРА:

Слободан Селенић, *Писмо/глава*, Просвета, Београд 1988

Јован Делић, *Поетика и интерпретација. Мемоари Пере Богаља као полазиште за истраживање приповједачке поетике Слободана Селенића*, Споменица Слободана Селенића, САНУ, 2004.

Danijela Vujisic

THE DRAMATIZED POLYPHONY OF THE NOVEL *HEADS/TAILS* BY SLOBODAN SELENIC

Summary

The novel *Heads/Tails* by Slobodan Selenic was published in 1982. The narration in this work is quite remarkable. Four homodiegetic narrators are activated, three of whom occur in two narrative wholes each, while the fourth – Maximilian – appears as a narrator three times. His narration opens and closes the fictional world of the novel, and it is also, in various forms, the topic of interest for the remaining narrators. This procedure allows that Maximilian should also receive the status of the central character. In providing titles to the narrative wholes, a technique which may be defined as dramatic is used. After the narrator's name there is the punctuation mark (:). This is followed by remarks such as „Radisa first time” or „Maximilian third time”, which are the classic example of didascalie, stage directions whose goal is to more closely explain dramatic events. The narrative wholes always belong to a single voice, and are shaped in one consciousness. Formally, we witness a fictitious dialogue of present narrators, addressing one another, with the exception of one, who provides a pure soliloquy. The poetic imperative is marked as the process in which the function of the narrator transforms into that of the narrater. A technical constant point is explicit – the narration is preceded by the punctuation mark *ellipsis*, which opens and closes every narration, making the effect more complex. We get the impression that unlimited open monologues are developed as independent acts.

The polyphonic organization of the novel *Heads/Tails* is also achieved through the presence of intertextual segments, whose function is to delineate between narrative instances and contents of the presented narratives. This compositional organization essentially chains the fictitious worlds of narrators and the unpleasant face of historical events together. More explicitly than his other novels, especially in its form and presented types of conflict, Selenic's novel *Heads/Tails* suggests an embodied dramatic talent.

Јелена Јовановић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ПОДРАЗУМЕВАНИ ПИСАЦ У СКАЗУ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

САЖЕТАК: У раду се полази од дистинкције између аутора као „стварног човека” и подразумеваног писца, коју објашњава Вејн Бут у *Реторици прозе*. За бављење овом проблематиком послужили су, због своје специфичности, романи Драгослава Михаиловића писани техником сказа. Истраживано је где се у делима овог типа препознаје подразумевани писац и који је његов значај као споне између хомодијегетичког приповедача и читаоца, као и како његово присуство утиче на вероватност, а тиме и на квалитет дела. Указано је на неке поступке које стваралац користи да предочи своју личност, да је уведе у свет књижевног дела и да успостави везу са садржином.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: подразумевани писац, хомодијегетички приповедач, сказ, паратекст, унутардијегетички ниво

Писац је најповлашћенији чинилац. Он сам је изабрао да о универзалним порукама које књига треба да носи пише без уопштавања и апстрактних медитација и допустио да проговори лик, да у појединачну судбину утка опште идеје. Све што има да каже у својим романима, Михаиловић говори кроз свој главни лик. Сам аутор у причама готово да се не препознаје.

У роману *Кад су цветале тикве* издвајање писца од приповедача присутно је у паратексту, нарочито у епиграфу који представља неку врсту програмске реченице на којој ће се темељити значењски слојеви романа.

„Ево, лишени славе своје,
у понижењу великом стојимо,
вођени силом куда[и] нећемо.”
Данилов ученик
(XIII – XIV век)”²

Својом интонацијом он потпуно одудара од онога што ћемо прочитати на наредним страницама јасно указујући на пишчев интелектуализам, који сугерише интертекстуалне односе усмеравајући читаочеву текстуалну компетенцију. Писац и читалац њиме склапају

¹ beba@filfak.ni.ac.rs

² Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1987, стр. 5.

споразум о читању приложеног текста, те одређују дело само као материјализацију реченог оквиром приче. Читалац губи карактеристику необавештене особе која делу приступа први пут. Он у свој приступ уноси знања и став изречен непосредно пре зачетка приповедног тока. Епиграф постаје на тематско-формалном плану неодвојив сегмент укупне структуре, који има функцију да уведе у проблематику приповедног дискурса. Помоћу њега подразумевани писац остварује осцилацију између аутентичног и фиктивног и правећи велику временску дистанцу између реченог у епитафу и реченог у приповедном тексту, указује на широку значењску раван.

Реченица коју писац цитира у паратексту припада Даниловом настављачу, даровитом појединцу који у историји књижевности живи кроз име свога учитеља. Мисао је аутентична, извучена из *Живота Стефана Дечанског*, тачније из оног дела биографије који описује битку код Велбужда, и који спада у најбоље странице ратних прича код нас. Заробљене бугарске велможе стојећи над мртвим телом свога владара, оплакују га не заборављајући притом ни на сопствени положај у коме су се нашле. Речи из епиграфа, заправо су речи великаша које они изговарају дозивајући цара да устане и види велику несрећу и тугу која их је задесила.³ Извучене из контекста, искоришћене као мото књиге настале шест векова касније, оне добијају много шире значење.

Поред своје функције да коментарише текст, овај епиграф посредно „јемчи” за квалитет дела угледом цитираног аутора, чак и независно од садржаја. Данилов настављач је истакнута књижевна фигура у српско-византијској традицији. У историји књижевности познат је као први животописац који пише о личностима које нису светитељи. Он описује само овоземаљски живот оних о којима приповеда. Нема код њега морализаторских ставова и залажења у просторе апстрактног. Све је у активном деловању на овом свету, нема чуда и нема случајности. Писац је живо заинтересован за личности и догађаје из савременог живота. Његова проза не може се подвести под хагиографије, јер он нема времена за теолошка размишљања и морализаторске белешке; битно је запазити и забележити. Милан Кашанин говорећи о списатељским особинама Даниловог ученика примећује да код њега готово да нема „химничних усклика” и „изразито песничког језика”. „Не значи то”, закључује Кашанин, „да у њега нема сликовитих израза. [...] Његов дар се не састоји у заносном говорењу, него у луцидном запажању и у једноставном казивању о великим личностима и судбинским моментима савременог живота и света.”⁴ Речено за

³ Данилов Ученик, „Краљ Стефан Урош Трећи”, у: *Данилови настављачи (Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника)*, Просвета, СКЗ, 1989, стр. 46.

⁴ Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, 1990, стр. 251.

Даниловог настављача може се применити и на стваралачке особине Драгослава Михаиловића. Према томе, може се закључити да се у Михаиловићево дело не уграђује само епиграф Даниловог настављача, него смисао целине његовог стваралаштва. Овде цитат писца, чија је дела познавао стваралац *Тикава*, одређује роман као књижевну потврду филозофског става с његовог почетка, а по узору на срдењовековног биографа.

Налазећи се на самој граници наративног текста, наслов је још један знак пишчеве интервенције и утиче на приступ целини дела. Своју дескриптивну функцију реченица *Кад су цветале тикве*, која у ширем контексту има функцију одредбе времена, исцрпљује у одређивању тематике.⁵ У центру овог исказа налази се моменат одвијања кључног догађаја књиге. Он је у извесном смислу и интерпретативни кључ, јер делује на читаочево схватање и разумевање текста. Неки критичари пронашли су у наслову пародију на тадашњу књижевну традицију. („Оваква усмереност, уосталом, као самосвестан однос према књижевној традицији, наслућује се и у наслову *Кад су цветале тикве*, који као да се пародијски одзива на наслов Ускоковићеве књиге с почетка нашег века: *Кад цветају руже*.”⁶) Ова интерпретација добија оправданост у чињеници да је Михаиловић својим стваралаштвом тежио да одступи од устаљених књижевних норми свога времена. У томе је он сличан писцу чији епиграф узима за мото свог романа.

На унутардијегетичком нивоу писца препознајемо у оним деловима приче који директно комуницирају са епиграфом и насловом. То је, пре свега, тренутак приповедачевог обрачуна са Апашем, а преко њега са свим моделима на којима се градила његова личност. Раскид је морао бити болан и сам јунак морао је бити жртвован, јер је изданак етике засноване на сили и праву јачег. Тек његовим бекством из завичаја и болном причом о неспокоју у далекој Шведској правда у књизи је задовољена. То је она птица која му у преломним тренуцима показује пут, а која окружена калом последње борбе има снагу симбола. Не случајно, писац њеном појавом и нестајањем завршава поглавље о сукобу двојице момака са београдског асфалта који има трагичан епилог. Да није птице, све би личило на добро осмишљен крими-роман без већих претензија и без ширег значења.

„Погледах га још једанпут и пођох ка вароши. Он остаде на путу урличући исцепаном утробом и огледајући се за мношћем белим, исколаченим очима.

⁵ Говорећи о насловима Женет их дели на *тематске* и *регатске*. *Тематски* наслови указују на садржај текста, а *регатски* га жанровски одређују. (Жерар Женет, *Seuils*, 1987)

⁶ Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978, стр. 157.

Кад се мало одмакох, однекуд из шибља, као да се истрже из нечије руке, одједном излете нека птица. Залепрша у мраку крилима и летећи ниско као авион, прпорећи, полете путем испред мене као да ми показује правац. Затим изненада сврати у страну и одједанпут потону у мрак као да се утопи.”⁷

После живо, београдским аргоом испричане приче с низом натуралистичких детаља, опис на крају двадесете главе својим тоном, језиком и начином на који је саопштен скреће пажњу рецепијенту. Нема урбаног жаргона, брзог ритма, гестикулације. Све је рафинирано, смирено, пажљиво осмишљено; ниједне сувишне речи, неадекватног израза. Потпуно хармонично – онако како се очекује од зрелог писца. Љуба Шампион, недовољно вешт да пронађе прави израз у тренутку кад описује смртоносни ударац који наноси свом противнику, сетио се да после борбе помене птицу која „као да ми показује правац”. То више није приповедач, већ писац који усмерава његову причу.

Све је на осетљивој граници да склизне у неуверљиво и обелодани пишчево присуство. Ипак, онда када се све завршило и смирило, после учињеног злочина, а убиство из ма ког разлога то јесте, човек је у стању помуњеног разума. То је моменат великог шока после кога у свести најчешће остају само слике и врло често понеки, наизглед банални, тада запажен детаљ. Писац користи психилошки образложену реакцију и у њу уклапа важне значењске слојеве романа. Веза између епиграфа и наративног текста овим је остварена, а да притом није нарушена кохерентност унутардијегетичког нивоа. Птица која залуталом човеку показује правац је сила која вуче јединку супротно њеним жељама. Михаиловићу успева да понуди имагинативну реалност чији смисао читалац проналази у својим властитим реакцијама на њу. С друге стране, сазнајна ерупција на мало простора не оптерећује рецепијента. Писац стално балансира како квалитет приче не би био жртвован квантитету.

Свест о присуству писца увек је ту после прочитане књиге, јер он је тај који бира тему и начин на који ће је саопштавати. Међутим, она се у тренутку перцепције губи, посебно кад је реч о наративним поступцима који имају намеру да прикрију његову аутентичност. Само у појединим моментима она ће искрсавати – некад вођена и знањем које читалац поседује о аутору.⁸ У *Тиквама* таква врста разоткривања уочљива је посебно у делу који говори о политичким приликама у тадашњој Југославији. И писац је, као и аутор, под

⁷ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 101.

⁸ Овде имам у виду дистинкцију која постоји између аутора као „стварног човека” и подразумеваног писца „који стварајући своје дело, ствара једну надмоћнију верзију самог себе, једно 'друго ја' „ (Вејн Бут, *Реторика прозе*, Нолит, Београд, 1976, стр. 169)

сталним притиском нагомиланог беса због огромне неправде коју пропагира и демонстрира владајући друштвени слој.

Речи које Љуба Сретеновић изговара припаднику службе Државне безбедности, председнику боксерског клуба „Раднички”, Старом Перишићу, испрва могу деловати као реакција на увреде упућене његовом оцу и брату. Испровоциран њима чини се да Шампион, попут Петрије, само брани образ и достојанство ближњих. Али бес који у тим тренуцима испољава према човеку који га је волео и који му је помогао, тера читаоца да превазиђе приповедача и помисли на писца који има снажну потребу да прикаже српску трагедију социјалистичке Југославије педесетих година двадесетог века.

„Али сад ћу ти рећи: ти си банда, Стари. Ништа ниси бољи од њих. Још си гори!(...)”

Кита ме за то боли, Стари. Кита ме боли и за тебе и за Бећаревића. Ништа и ниси бољи од њега! И опет ћу ти рећи: ти си банда, Стари! И сви сте ви банда! Не зна се ко је од кога гори! Полудели сте, свраке су вам попиле мозак, ето шта сте ви, ето шта си ти.”⁹

Овакве речи, због тежине коју носе, далеко превазилазе намеру одбране нечије части. Пре су задовољење и одушка оног ко се директно суочио са злом савременог политичког тренутка. Не користи Љуба случајно баш реч **банда** коју ће поновити у неколико реченица чак три пута. Она поред семантичке, носи велику фонетску упечатљивост. Реч одјекује, јер је састављена искључиво од звучних гласова, од којих два сугласника начином изговора припадају групи праскавих (експлозивних) гласова. Фреквентност оваквог гласовног склопа ствара утисак дубоке огорчености оног ко га изговара. Овај део приказан је толико уверљиво, готово документаристички, због чега није тешко у њему препознати писца. Читалац нигде тако интензивно не осећа удар беса као на овом месту. Ако се уз све речено има у виду и драма *Кад су цветале тикве*, коју је Драгослав Михаиловић написао 1969. године, према мотивима истоименог романа, тврдња је додатно поткрепљена. Сусрет између Старог и Љубе Шампиона овде је нешто измењен. Цитирани део из романа је у потпуности пренет у драму и проширен новим детаљима.

„ПЕРИШИЋ:

Добро је сад. Сад иди. Рекао си све што си имао да ми кажеш и иди. И одсад – да водиш рачуна шта говориш. Доста сам ја тебе бранио. Одсад више нећу. Имамо ми податке и за тебе.

ЉУБА:

И за мене! Е, баш ме за то заболе овај мој загуљени шевац!

⁹ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 44.

ПЕРИШИЋ:

Али пре него што одеш хоћу да чујеш још нешто. Твог брата на 'Мермер' – знаш ко је отерао?

ЉУБА:

Нисте ваљда?... Немој то да ми кажеш, Стари. Немој. Молим те.

ПЕРИШИЋ:

Љубо, за срце си ме ујео. Да видиш како то изгледа. Податке за твог брата дао нам је твој отац. Имали смо их довољно и са других страна, али доста нам их је дао и он.

ЉУБА:

(после тренутка запрепашћења, најпре тихо):

И то сте ви могли! И то сте могли, гадови!

(Одједном добивши наступ и тргајући са себе тренерку, мајицу, рукавице и бацајући их и шутирајући на Перишића, који у једном тренутку изгледа као да хоће да убије.)

Мајку вам зликовачку!... Исписницу да ми дааш! Мртву вам мајку јебееем!... Исписницу ми дај! Нећу више да те видим!... Дете вам у колевци јебееем!...

(Оставши само у гаћицама, изненада тихо.)

Стари, овог часа бих те убио – само да те се оволико не гадим."¹⁰

У основи захватајући актуелну политику и морал, ова прича, која се понавља и у другим Михаиловићевим делима, има ширу амбицију – да разоткрије стварност, а тиме, подстичући процес ауто-детерминизма код читаоца, и да је поправи. Она скреће пажњу на савремену отуђеност човека и његову хроничну неспособност сналажења у хаосу који га непрекидно прогања и сустиже; на његово лутање у потрази за спокојем који је све теже постићи, а чији би највиши облик био остварен кроз сопствено уништење свега што јединку пласира као мислено биће. Цела прича је противтежа нарушеном складу виђеном кроз неморал тадашње политичке ситуације, и средство да поменути несклад стваралац најпре самом себи открије. Утисак је тако јак да успева да изроди идеју коју прича жели да понесе.

На једном месту у књизи начињено је исклизнуће које је могло умањити вероватност постојања приповедача и читаоца директно преусмерити на писца који га ствара, и тиме нарушити хармонију остварену у равни јединственог казивача. Када се Љуба Шампион сећа како га је капетан Зорић дистанцирао од себе прекомандом, он оживљава ситуацију укључујући дијалог. Уобичајено је за говорника

¹⁰ Драгослав Михаиловић, „Кад су цветале тикве”, *Увођење у посао*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 81, 82.

који преноси разговор коришћење фраза типа „каже он”, „кажем”, „каже он мени”. И Љуба их у почетку доследно користи после сваке цитиране реченице. А потом, као да се занео, потпуно драматизује ситуацију и заборавља на коментаре којима ће одвојити сопствени говор од речи саговорника.

„‘Али, друже капетане, зашто? Па ви сте ме и начинили боксером!’

‘Нисам, Љубо, не буди толико скроман, кад то и ниси. Ти си већ дошао као добар боксер. Али онда сам ја још и имао чему да те научим. Сад више немам. Иди тражи бољег тренера од мене.’

‘То друже капетане није разлог. Ни ви баш нисте тако скромни као што хоћете да се начините. Нити сам вам ја рекао да желим бољег тренера од вас.’

‘Па у реду, Шампионе, кад баш хоћеш да ти кажем. Знаш, можда сам ја такав човек. Можда ја не желим да имам такве боксере као што си ти. Ја сам те и оно последњи пут овде, а и сад у Београду гледао. И дивео сам ти се, веруј ми. Као стручњак сам ти се дивео. Али – више те нисам волео. Сад се теби нико више не може супротставити. Нико ти пред песницу не може изаћи. А ја то – можда не волим. Кад смо оно пре две године почели, ти си још растао. И ја сам уживао гледајући те. А ево, сада, ти си можда већ постао велики боксер, а можда ћеш то тек постати – али ја више не уживам. Мислим да си се искварио. Мислим да си постао исувише сујетан. Некад си, бар се мени тако чинило, улазио у борбу с намером да победиш ако си бољи и да изгубиш ако си слабији. Последњих месеци ти више ни не помишљаш да би ико од тебе могао да буде бољи. Таква претпоставка за тебе више не постоји. А то се мени не свиђа.’

‘Не бих, друже капетане, уопште победио, ако у то не бих био убеђен? И може ли се уопште постати шампион без сујете?’”¹¹

Да ли је овде писац намерно прескочио коментаре приповедача желећи да скрене пажњу на важност реченог, или је приповедач био толико погођен причом коју је поново оживљавао, а у којој се разоткрива сазревање зла кроз мотив освете рођене на калупима морала који жели да уништи, да је за тренутак преузео улогу глумца? Изгледа подједнако важно и једно и друго. Превид се могао десити и писцу и приповедачу. Ово је један од кључних момената који треба да антиципира злочин и објасни генезу зла које је расло у приповедачу. Неко са стране приметио је да су његове борбе више од игре и жели да се удаљи од потенцијалног виновника несреће. Победник се мења у суровог противника који мора надвладати по сваку цену. Његова борба више није спорт. Наслућује капетан Зорић да се прослављени боксер

¹¹ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 77, 78.

спрема за нешто веће и много суровије. Зато се повлачи. Приповедач је болно ганут разговором који оживљава, осећајући да му је то био знак и упозорење да стане, да прекине са похрањивањем мржње која га је терала у безусловне победе на рингу. Вођен силом куда неће, Шампион бежи од речи отржењења, и пушта да га бујица уличног морала, с којим жели да се коначно обрачуна, води директно у своју замку.

Писац жели да убрза ритам и да утиске, опажаје, осећања представи и сабије у микроцелине, а да при том не изгуби ништа од онога што би требало да доведе до смисла и суштине. Он је рачунао да ће и читалац због заинтересованости за садржај који следи занемарити аутентичност казивача. Приповедач кога тешко можемо замислити како вешто мења интонацију прелазећи директно на говор различитих лица, могао је то урадити само у тренуцима дубоке пометености оним о чему је желео да проговори и што је за њега могло имати велику важност.

У тренутку кад се капетан Зорић повлачи увиђајући изопаченост праваца којим је кренуо његов ученик, свет романа добио је још једну раван. Закулисне сенке које управљају појединцима и њиховим судбинама овде су разоткривене. Позорница којом се крећу Михаиловићеви јунаци није само декор историје, већ стварност која вуче конце трагичних живота. А она је испуњена лажним моралом, владавином закона силе и гушењем човековог права на избор. Дуго планирани обрачун са Апашем, обрачун је много ширих размера, чији се смисао огледа у трагичним последицама које везују све учеснике и које представљају резултат деградирајућих механизма. Појединци случајно ухваћени у фокус књижевног интересовања представници су многих анонимних жртава које носе историјски токови. Кроз њих се огледа слика једног времена – његов дух, вредности и величина.

Простор на коме јунаци делују изгледа сведен и скучен, али једино он је у стању да снажно одслика узалудност историјских достигнућа и великих идеологија. Кад у таквом – обичном, свакидашњем, неизбрушеном свету почну да се јављају пукотине које прерастају у јаз пред којим појединац постаје све отуђенији од света, открива се једина аутентична слика у којој постојећи поредак доживљава катастрофу. Човек је учесник те свеопште људске драме, али никако њен покретач. Он лута путевима који не воде никуда, гуран таласом судбине док трага за личном визијом среће. У том тражењу сукобљава се са ограничењима и нормама које пласира време и средина у којој је. Сукоб се завршава одвајањем и отуђеношћу од реалног света и отржењењем да појединац није у стању да се носи са немерљивим силама историјских токова које намећу једнострано поимање вредности. Јунаци Михаиловићевих романа сувише су заокупљени реалношћу и заробљени у њој да би били способни да сагледају ефекте својих деловања – ефекте први сагледава онај ко те јунаке ствара.

У роману *Петријин венац* писац своје присуство прикрива, поред осталог, и избором жене за главног и јединог приповедача у књизи. Тако је евентуална идентификација писца с ликом потпуно онемогућена. Овако одабран казивач погодује писцу који жели да се лиши било какве врсте коментара и тиме ослободи дело доцирајућег слоја, који би оно тиме добило. Повлачењем писца из дела избегнута је и артифицијелност, увек присутна кад он казује оно што у обичном животу нико не би могао да зна. Да се у делу појавио неко ко поред Петрије коментарише ситуације и поступке, била би потпуно нарушена илузија читалаца да непосредно посматрају и слушају Петрију.

Михаиловићево опредељење за сказ у складу је са оним што каже Марк Херис бранећи своју уметност: „Ја вам нећу ништа рећи. Дозволићу вам да прислушкујете моје људе, а они ће вам понекад рећи истину, а понекад лагати, а ви морате сами уочити кад шта чине. То радите свакодневно. Ваш месар каже: ‘Ово је најбоље парче’, а ви одговарате: ‘То ви кажете’. Зар да моји људи буду мање заточеници својих жеља него ваш месар? Ја могу много да покажем, али само да покажем. Од романописца не можете ништа више очекивати да вам тачно каже како је нешто речено но што бисте очекивали да стоји уз вашу столицу и држи вам књигу.”¹²

Чврсто решен да „побегне” из дела, Михаиловић се, ипак, у неким сегментима јасно види и препознаје. То што га у делу осећамо, логично је, јер пишчев суд је увек присутан и препознатљив за све који умеју да га потраже. Писац, без обзира на то што наративним поступком успева себи да одабере маску, која је у овом случају готово савршена, не може потуно да нестане из дела.

Не морамо ни отворити књигу, а већ наилазимо на писца. На самим корицама, у наслову дела, јавља нам се творац Петрије. То је један од ретких момената (имам у виду и остале елементе перитекста – наслове појединих поглавља: „Увеличане слике и досадне мачке” и „Небески свирачи”; као и посвету на почетку трећег дела) када нестаје Петријино *ја*, када се она губи из дела као једини приповедач у њему. Придев *Петријин* сугерише да причу бележи неко други, са стране, а не сама Петрија. Ту препознајемо творца који је оживео лик.

Друга реч синтагме *Петријин венац* недвосмислено указује на интелектуализам који извире из метафоре. Једноставна и неука Петрија никад своју исповест не би назвала венцем.¹³ Наслов би у њеној

¹² Марк Херис, *Easy Does It Not, The Living Novel*, уредио: Гренвил Хикс, Њујорк, 1957, стр. 117.

¹³ Петрија, као и јунаци-приповедачи друга два романа, бар једном ће у свом излагању поменути формулације или речи из наслова дела.

При последњем сусрету Љубе Шампиона и Апаша води се читав мали разговор о времену кад цветају тикве: „Туберани умиру у лето, кад цветају тикве. Сад није лето, врапче.”

Понекад се, Апашу, деси да и тикве закасне. Твоје су, очигледно, закасниле.”(95)

варијанти сигурно био дужи и мање слојевит. У једној тачки *венац* може бити објашњење за композиционо решење дела. За разлику од тематског наслова *Тикава*, рематски наслов *Петријин венац* помаже њеном жанровском одређењу. То је венац живота који излаже хомадијегетички приповедач. Зато што је реч о овој врсти приповедача, прича нема хронолошки след и не можемо је укалупити у модел или тип. Све, на први поглед, изгледа хаотично и као случајно речено. Говор јунакиње прати њену емоцију и примат имају они догађаји и искуства који су на Петрију оставили најјачи утисак. Читалац стално очекује један, главни заплет. Њега у овој књизи нема. Заправо има онолико заплета колико тематских језгара. Код Петрије тај број није мали. Тек када се цела прича усвоји, књига се отвара као јединствена целина, управо као венац судбине сељанке из Окна, које се налази негде на крају света. Сваки део је, да се изразим поетски, једна петровка животног венца. Појединачно лепа и довршена, свака од њих одлично пристаје и богати значење осталих уплетених прича.

Приповедачки венац *Петрије* није јединствена ни ретка појава у врмену када је ова књига настала. Овом формулацијом послужиле се Љубиша Јеремић приликом објашњавања композиционог склопа *Бугарске барак* Милисава Савића. „Савићева збирка [...] може се право видети тек кад се приповетке у њој читају у поступности и следом којим су нанизане. Узете тако као целина, ове приповетке повезују се значајно не само што се исти јунаци понављају у њима, час као централна, час као споредна лица, него и по томе што се један на самом почетку успостављен тематски круг развија и богати током књиге, да би се на крају разрешио у нову и дубљу димензију значења свега исприповеданог. Задржавши самосталност већу од оне коју имају поглавља у роману, ове приповетке сачињавају нешто што би се најадекватније могло назвати, по очитој аналогiji с познатом песничком формом *венац приповедака*.”¹⁴

Владислава Рибникар, ослањајући се на поменуто запажање, примећује појачану склоност представника „прозе новог стила” да „заменеју *збирке* целовитим *књигама*, с тим што степен међусобне

Када Петрија у лавору угледа зрна живе којом је свекрва тровала, даће следећи опис: „Једно до друго. Цео венац, ко да си и на конач нанизаш.” (62)

Чинија која пуца сама од себе како би предсказала несрећу има обод од цвећа „кај венац” (312).

Жика Курјак описујући војнички пук на Калама примећује да је круг карне „пун наши чизмаши” (114)

То је такође начин писца да оствари спону између себе и приповедача стварајући код читаоца утисак да су јунаци-наратори добрим делом творци наслова дела.

¹⁴ Љубиша Јеремић, „Кућа детињства”, *Проза новог стила*, нав. дело, стр. 201, 202.

зависности појединачних делова може бити веома различит, а јединство прозне целине остварено разноврсним наративним средствима.” Затим иде корак даље и наводи конкретна дела различитог степена и начина повезаности појединих прича у оквиру целине. Одбацујући могућност потпуне независности, наглашава да је степен уједначености варијабилан. „Приповедачка збирка може стећи извесну меру целovitости и јединства већ и тиме што ће својом радњом бити везана за исти географски и социјални амбијент, за одређени историјски тренутак и сродну животну проблематику. Везе таквог типа успостављају се наративним средствима чија је сврха грађење епске фикције. Оне се, стога, учвршћују и појачавају ако се у различитим приповеткама појављују исти ликови.”¹⁵ Овој врсти прозе у извесној мери припадају *Велика деца*, мада је у њима јединствена замисао реализована с мањом строгошћу. У *Бугарској бараци* и *Рефузу мртваку* остварене су везе које их више приближавају жанру романа. Повезаност је још чвршћа у Радуловићевој *Голубњачи* у којој приповедач добија улогу главног јунака који приповеда о догађајима из сопственог детињства. Повлачећи линију која збирку приповедака у све већој мери изједначава с романескном грађом Владислава Рибникар на крају низа наводи Михаиловићев *Петријин венац*. „Ако се оде корак даље ка континуираној, макар и исцепканој, хронолошки несређеној личној исповести, сачињеној од релативно независних делова – што ће се, на различите начине догодити у Исаковићевом *Трену I* и Михаиловићевом *Петријиним венцу* – сасавим ћемо се приближити жанру романа. [...]

Мада се о *Петријиним венцу* у критици често говори као о роману, [...] дела таквог типа резултат су мешања различитих поступака и жанровских својстава и остављају прозаисти карактеристичне стваралачке слободе. Оне се исказују у самој замисли ликова и радње, у тематској изградњи приповести и општем уметничком приступу људској стварности. Обнављајући извесне традиционалне романескне квалитете, дела такве врсте обликују се, ипак, према нешто другачијим структурним начелима.”¹⁶

Појам *венац* може се довести у везу и с поруком дела. Решење нуди *Речник симбола*¹⁷ у коме пише да је он красио мртве, али и живе у важним тренуцима њиховог живота, како би се привукла божанска заштита. Оне који их носе, венци су изједначавали са божанством. Можда је насловом писац хтео да одговори на тада владајућу узвишену реторику и венцем славе овенча обичног, малог човека који се одважио да без улепшавања и било каквих већих претензија исприча

¹⁵ Владислава Рибникар, *Могућности приповедања*, БИГЗ, Београд, 1987, стр. 16.

¹⁶ Исто, стр. 18.

¹⁷ *Речник симбола*, приредили Крсто Миловановић и Томислав Гаврић, Народно дело, Београд, 1994, стр. 260.

своју животну причу. Слично Аполону који је, јурећи недостижно, успео да ухвати само ловор у који су богови претворили Дафне, Петрија у сталном трагању за нечим праведнијим, лепшим и лакшим, од живота успева да сачини венац, који нама, читаоцима, открива непобедиву моћ судбине која све конце држи у својим рукама, и лепоту и величину човека, који уме да је прихвати и испуни онако како му је дата.

Ако је венац симбол оних који тријумфују у поезији и уметности (а он то сигурно јесте), онда Михаиловић њиме овенчава једноставну, неписмену, од самоће помало „обудовелу” сељанку, која иако нема моћ сублимације и преношења у више сфере, поседује изузетну причалачку вештину и умеће да прикаже, а није ли то један од кључних задатака лепе књижевности?

После свега реченог о напорима писца да до детаља верно изведе излагања својих јунака, неће изгледати као претерано рећи да његова Петрија не носи случајно баш то, архаично и готово заборављено име. Оно је женска варијанта имена Петар, те се читав наслов романа може довести у везу са празником апостола Петра када у његову част девојке плету венац од петровки (белих рада), што треба да доведе до плодности и тријумфа живота. Остаци паганских обичаја усађени су дубоко у Петријину свест. Многим особинама које светом Петру народ дарује у причама, предањима и песмама, он може бити препознат у лику побожне Петрије.¹⁸

Она зна све црквене празнике, а када жели да објасни датум слављења Светих Врача, управљаће се према ономе што најбоље зна и никада не заборавља.

„Први, Свети Врач, пада тако, средином јула, два дана по Петровдан.”¹⁹

У појединим тренуцима њен говор, иако дијалекатски изразито обојен, подсетиће на праву библијску проповед. Зокупљена размишљањима о смрти, у моментима када казује како је изгубила мужа Мису, она износи своје запажање у вези са последњим тренуцима човековим проведеним на овом свету.

„И кад већ дође дотле и види како се уз **муке страшне** што му памет заокрећу наживо растаче и од њега на сваку рупу нечистоћа и смрадеж излазе, тако да се, некад висок и леп што право пред себе

¹⁸ Апостол Петар омиљен је лик легендарних прича и предања, у којима, појављујући се у друштву с богом као пустињак-просјак, најчешће на овом свету искушава људско гостопримство. У народној песми је кум „небеског цара” (Вук, I, 217), чувар „од небеса кључа”. Држећи се календара песма му дарује лето, тачније 12. јул по грегоријанском календару, врућину и пшеницу (Вук, II, 1,2).

¹⁹ Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 161.

гледао, сад цео у тај **бол неизмерни** и смрадеж неописани и **понижење бескрајно** претворио, човек би и руку на себе подигао. Да муке своје и **срам велики** прекрати. Ал ни то тад више не може. И остаје му само да чека док му се, уз они **болови тешки** и гађење велико, ко на дрво у планину, и последња гранчица не осуши и последњи листић не опадне. тек онда ће да могадне очи да склопи и сам у себе да се смири.”²⁰

Важно је овде указати на библијске инверзије у којима атрибути следе именицу, конструкције које нимало нису својствене Петријином начину говора. (Прим. В. Јанковић) Ако бисмо овај део прочитали до нивоа књижевног језика, добили бисмо озбиљан, слојевит и дубоко промишљен пасаж који говори о фатализму живота. Петрија је неспособна за индукцију до општости присутну у овом делу романа. Писац се прикрива додајући наглашеним конструкцијама, оне примереније њеном интелекту и духу. Зато одмах након синтагме „бол неизмерни” наилазимо на синтагму „смрадеж неописани”; иза израза „болови тешки” наилазимо на „гађење велико”. Све то показује занатску вештину да се што је могуће више прикрију лични ставови подразумеваног писца. Колико је умећа ту потребно најбоље илуструје чињеница о наизглед непремостивом интелектуалном раскораку ученог писца и неписмене сељанке. Направити спону која ће бити плодотворна и одржива може само редак списатељски гениј.

Писац који, одабравши јединствен угао гледања, има изузетно тежак задатак у настојању да што савршеније прикрије своје присуство, у неким је моментима мање успешан. У роману *Петријин венац* таквих делова готово да нема. Једно од места које искаче из целокупног тона приповедачевог излагања јесте опис природе из поглавља „Велика опаснос и вешта одбрана од вештице”.

„Сад замисли ти како то изгледа кад се изјутра рано, таман што се сунце родило, возиш у они корпу ко у неки мали авион над ове красоте од наше шуме и брда. А прид вече, кад сунце почне да запада, опет то исто гледаш, само сад с другу страну. И по други пут ти у исти дан све то лежи пред очи – ливаде попрскане с крупне пољске беле раде и жути гороцвет, са лилаплаве дивље перунике и црвени дивљи божури, зајак и лисица и јазавац што се пробивају кроз високу траву кај да пливају, шуме што се час црне час зелене кај нека дубока вода а час жуте и црвене ко да од неку ватру букћу, па све пламен сукља из њи, и лелујају доле под тебе тако ко да то свес оће да ти мркне. И чујеш у онај мир божји како се жир и шишарка откидају од стари растови и ретки бор и бобоњају од земљу, и старог лисца чујеш како ваби његову

²⁰ Исто, стр 354. (Текст је измењен наглашавањем појединих речи и израза на које желимо да укажемо.)

младу невесту и дере се по гору кај магарац, док поред теб по небеса шестари јастреб и прави ти друсто кај да си неки цар небески. „²¹

Ако опис преведемо на српски књижевни језик²², а при читању овог дела реципијент се налази у искушењу да пренебрегне чињеницу да је он писан некњижевним дијалектом, јер опажања и утисци које детаљи тог описа остављају код читаоца садржином замагљују књижевне „деформације”, добијамо дубоко промишљен и зналачки изведен опис који је, налазећи се управо на овом месту, требало да појача ефекат целе приче о Витомировој несрећној љубави. У овом делу роман подвлачи мотив фаталности у потрази за савршенством када се човек „уздигне до опасних висина”²³. Овом ефекту жртвовано је прикривање постојања подразумеваног писца. Оно што Петрија изговара надалеко премашује моћ домишљања и перцепције неуге сељанке. Она овде као врсни психоаналитичар дубоко продире у корене Витомирове несреће, проналазећи је у оном вечитом трагању човековом за вишим, бољим, неухватљивим. Савршенство природе коју несрећни човек опажа свакодневно, пандан је савршенству које сам жели да достигне. А ко се одважи да му се приближи, због своје дрскости бива кажњен и повучен у најдубље вирове живота. Петрија јесте бистра жена, али ова врста интервенције потпуно је ван корпуса њених сазнајних моћи. Она, којој је основни циљ да одржи пажњу фиктивног слушаоца, нема представе о ефекту који овакав опис оставља на њега и колико је значајан за уобличавање и објашњење Витомирових поступака и његове несрећне судбине. Није она одрасла на књижевности која би је могла научити како статичан мотив описа природе може допринети појачавању слике која се жели презентовати. Не може бити свесна важности детаља при изражавању склада природе који човек посматра с повлашћеног места полубога у игри светлости и сенки у рану зору и смирај дана. Витомир посматра земаљске дарове који само недирнути пројектују апсолутну лепоту (лисицији љубавни зов, лет јастреба који осваја висине...).

²¹ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 112.

²² Кад би се опис „ослободио” особина косовско – ресавског дијалекта, могао би изгледати овако: Сада замисли како то изгледа кад се изјутра рано, таман што се сунце родило, возиш у оној корпи као неким малим авионом изнад ових красота наших шума и брда. А предвече, кад сунце почне да запада, опет то исто гледаш, само сад с друге стране. И по други пут ти истог дана све то лежи испред очију – ливаде попрскане крупним пољским белим радама и жутиим гороцветом, љубича-стоплавим дивљим перуникама и црвеним дивљим божурима, зец и лисица и јазавац што се пробијају кроз високу траву као да пливају, шуме које се час црне и зелене као нека дубока вода а час жуте и црвене као да букте у пламену и лелујају се доле испод тебе тако да ти помрачују свест. И чујеш у оном миру божјем како се жир и шишарка откидају са старих храстова и ретког бора и бобоњају по земљи; и старог лисца чујеш како мами своју младу невесту [и виче по гори као магарац], док поред тебе небесима шестари јастреб и прави ти друштво као неком цару небеском.

²³ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје, 1976, стр. 123.

У њеној свести средство придобијања слушалаца лежи у динамици, догађају, брзом ритму приповедања. Опис није Петријин начин да измами слушаочеву пажњу. Осим тога, у Витомировој жудњи за Милијаном она није способна да препозна кобно приближавање јединке сфери која јој не припада. Она о свецима пуно зна, али све је то у домену који треба да изазове страх и потребу за умилошћавањем непознатих сила, а далеко од нивоа који објашњава сву комплексност природних закона који владају светом.

Може се претпоставити да је овакав пишев искорак, због своје очигледности, био намеран у настојању да и ова прича добије свој оквир и поенту, како не би изостао онај део који, ако не постоји, руши целу конструкцију на којој почива лик. Ако је тако, онда је писац заиста имао право.

Опредељење за прво лице понекад је претерано ограничавајуће. Уколико *ја* има непотпун приступ нужним информацијама, писац може бити заведен у невероватности. Када се определи за ову форму он стално жонглира на танкој жици са које лако може склизнути у неуверљиво или херметично. Зато се непрекидно мора довијати, како би изразио и оно што његов причалачки субјекат није у стању да зна, због позиције са које приповеда. Михаиловић немоћ својих јунака да схвате и објасне поједине догађаје, превладава залазећи у област снова и фантастике. Није он први који ће проблем решавати на овај начин, али је ретко успешан.

Пример веома вешто изведеног отклона писца у свет снова фиктивног приповедача јесте Петријин сан уочи стизања вести о Мисиној несрећи. Он је једно од кључних делова романа којим се откривају многи детаљи пресудни за његово разумевање. Добро осмишљен тренутак у коме ће се јавити, комплексност мотива које обрађује, начин на који се они уплићу и повезују, одрживост умерене дозе херметичности – све то чини да надсвесно изгледа уверљиво и да без било каквих ширих претензија, заправо открива суштински важне моменте у животу казивача.

Петријина потреба да исприча сан снажно је мотивисана жељом да слушаоцу скрене пажњу на предсказање које се у њему јавља, а које ће се готово моментално обистинити. То је потпуно очекивано од личности каква је Петрија. У њену свест дубоко је усађена вера у натприродне силе које владају светом. Само из тог разлога она се одлучује да детаљно исприча свој сан. Зато се на централном месту у њему налази Миса окупан светлошћу и белином из које се издваја на сунцу позлаћена лева нога.²⁴ Уверљивости читаве приче доприносе и

²⁴ „Тек овако мало даље, на неки дрвљаник са стране, вас у нешто бело и вас обасјан са сунце, седи, разазнајем, мој Миса.

Узјануо неки трупац, пуши цигару и загледао се негде удаљ. Замишљен изгледа. А како се онако над оно дебло рачепио тако ногу избацио у страну и ногавицу до пола бутине засукао ко да оће овако пред сунчев смирај мало да ју осунча. Сунце сад већ полако и запада и лепо се види како му се руте на лис и бутину од њега чисто позлатиле. Сам се сијају.” (Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 175)

неколико пута поновљени ономатопејски узвици „ду! ду! ду!” који се из сфере реалности транспонују на сан и утичу на подсвесне токове у њему. То је блиско човековом искуству и зато реципијент има разлога да верује у истинитост приче.

Петрија је говорник који жели да одржи пажњу слушаоцу и да га увек наново изненади, како његово интересовање не би ослабило и како излагач не би остао без публике. Непосредно пре приче о сну, која се протеже на десетак страница књиге, она појачава радозналост констатацијом: „И тад ти усним неки сан, не знам ни сама како. Боже ме опрости од такви санови.”²⁵ Сада, када је слушалац ухваћен у замку, Петрија може себи дати одушка и кренути причу „од Кулина бана”. Све што њома хоће да каже садржано је у пет – шест реченица, али ни овде не треба заборавити на чињеницу да је у питању усамљеник и да вапи за живом речи коју ће имати коме да упути. Њена опсежна и детаљна прича о сну лечи је од самоће на коју је осуђена.

Из напред цитираног треба издвојити и Петријину квалификацију сна који је „не знам ни сама како”. Дакле, не може она много из њега да протумачи и схвати, и баш због тога допушта себи да га детаљно обелодани. Да је којим случајем претпоставила шта ће све њиме открити (а таква је шанса овде скоро равна немогућем), жена Петријиног менталног склопа и васпитања то никад не би учинила.

Писцу је било потребно да о јунаку каже нешто више него што је тај јунак у стању да препозна и саопшти. Тешкоће се морају превазилазити, како би књига, целовитошћу, остварила пун значењски ефекат.

Петрија никада није прежалила свог првог мужа, који ју је отерао јер му није рађала здраву децу. Миса је сламка за коју се хвата како је не би повукли животни токови остављене, незаштићене жене. У патријархалној, осуди склоној средини, у којој је рођена, расла и у којој бивствује, она је та која сноси сву кривицу за неуспехе породице. Добра жена мора да ради, да се покорава, ћути... и рађа. Као остављена, она добија етикету нечести, болести, убогости. Такву је често ни најрођенији не желе натраг. Постаје осуђена на вечити презир, одбацивања и понижавања. Петрија је веома свесна тежине положаја у коме се нашао после одласка из Добривојеве куће. Зато врло лако ступа у брак с Мисом који у многоме заостаје за њеним првим мужем. Он је (у сну) загладан у даљину и не одговара на упорна дозивања у помоћ. Нигде у остатку романа не може се тако јасно видети да Петрија још увек воли Добривоја. Без овог сазнања, моменат када се опет састаје с њим може се тумачити само као огорченост, љутња и освета за малтретирања која трпи од Мисе. Тек посредством сна читалац

²⁵ Драгослав Михаиловић, нав. дело, стр. 170.

сазнаје да је интимни сусрет оваплоћење дуговремене жудње. Петрија на јави то ни по коју цену не би открила, ни после много година кад не постоји бојазан од осуде средине. Али не боји се Петрија средине, већ Бога који је једини судија и који сурово кажњава грешнике. Из тог разлога њу прогања и мисао о превари коју је починила према првом мужу удајући се за другог. Без обзира на околности, то је њена средина, према томе и она, тумачила као женин грех. У кошмару Миса на силу мора бити прогнан из куће у коју је незван дошао.

Сан нам открива и Петријине трауме због губитака деце, као и велику оптерећеност мржњом према свекрви којој ни у сну не опрашта за смрт свог тек рођеног сина. Да би надокнадила губитак, она одгаја и подиже туђу децу, негујући их као своју. Тиме жели да ублажи и срцбу Бога, јер све опет доживљава као сопствену кривицу.

Ово писац није могао да објави као чињенице којима свесно располаже припроста и неука сељанка. Зато је тај део, који је обавезно требало уклопити у ткиво приче, пласиран кроз надсвесно.

Писац је у *Петријином венцу* у свести читаоца присутан и насловима одељака (мада углавном кроз Петријине формулације) као и њиховим распоредом, а цела прича треће главе посвећена је Бориславу Пекићу. Оно што ће писца унутар самог романа посебно издвојити од приповедача јесте скоро савршен правопис. Нижу се у књизи реченице косовско-ресавског дијалекта обележене тачкама, запетама, наводницима... Ортографија дискретно скреће пажњу на постојање писца без обзира на хиперреалистичност текста.

У *Чизмашима* се неки од поменутих начина појављивања подразумеваног писца понављају, а има и сасвим нових. Оно што је за ово штиво иновативно у односу на претходна дела јесте обилно служење документом. На одређеним местима у књизи налазе се документарни пасажии који пресецају фиктивну стварност романа. То су у највећој мери изводи из архиве – политички говори, скупштински записници, шифровани телеграми, леци, изводи из правилника, потказии...

Ако је стварање игра по самој својој суштини, те игре не би било да није залажења у непознато и неиспитано, да није експериментисања новим поступцима и техникама. Експеримент освежава, изненађује, подстиче на размишљање, активира читаочеве интелектуалне потенцијале. Он проистиче из тежње романсијера за откривањем, новином, актуелношћу, а то омогућава сталну свежину.

Књижевноуметнички исказ и форма подложни су сталном мењању и преиспитивању. Постојећи облици некад постају претесни да приме у себе све што се јавља као пожељна грађа за свеобухватно представљање света. С друге стране, писац тежи да изазове реакцију, да усталаса духове, разбије устајалост навике. Драгослав Михаиловић у таквој стваралачкој игри користи документ као средство да из теме извуче што шира значења и хоризонте.

Опредељење Драгослава Михаиловића за увођење документа може се објаснити и сумњом „нових прозаиста” у неутралност приповедачког говора о чему детаљно говори Љубиша Јеремић. Он полази од исказа Видосава Стевановића: „Када оману психологије, социологије, хуманизми, педагогије, еугенетике, религије, последње спасоносне доктрине, усређитељства, кад свака ситница почиње да егзистира за себе, кад се спозна апсурд – остају предмети, који су сваког тренутка једнаки и верни себи. Литература онда клизи бескрајним површинама на којима нема ничег лажног. Писац је онда рекао свету: пристајем!” Објашњавајући могућност погрешног тумачења речи *предмет*, Љ. Јеремић скреће пажњу да иста реч у оквиру поменутог контекста открива нови став писца према приповедачком говору. „Смисаоно ширење појма предмета[...] открива нарочито неповерење у приповедачки говор као одређен систем, у методе приповедања као нешто што и само крије одређену интерпретацијску перспективу, одређену ‘идеологију’. Овакво неповерење нарочито је јасно изражено у јаком интересовању ових писаца за документаристички, фактографски поступак, што подразумева начелну сумњу у ‘невиност’, у неутралност било којег приповедачког метода којим би се могла пренети ‘објективна слика света’. И свет и објективност су последице ваљаног уметничког поступка, доследног извођења приповедачке замисли у пажљиво надзираном језику. Постојећи и утврђени облици писмености, документа садрже писмо у којем се највише може контролисати скривена деформишућа сила, ‘идеологија’, садрже нешто што се може, тако рећи, као ствар преносити у литературу и са много више прецизности подвргнути испитивању. Сумња, дакле, у области самог литерарног поступка, и сумња као извор склоности ‘конструктивизму’, уопштено говорећи, карактеристика је која издваја ову литературу од било које књижевне појаве традиционалне врсте.”²⁶

Присуство документарне грађе је најочљивије и има највећу важност у роману *Чизмаши*. Од укупно тридесет и шест поглавља које књига има, тринаест почиње изводима из архивске грађе. Она је најзаступљенија у првом делу романа, док се фреквентност смањује кретањем ка крају романескне приче. У последњем делу, који је најкраћи и кохерентан – без поделе на мање целине, ванкњижевних цитата нема. Техника колажа у овом роману је и графички уочљива, јер је означена курзивом, издвојена посебним пасусима. Зато је сваки аутентични цитат визуелно хетероген, другачији од околног текста и рецептивно лако доступан. На његово порекло писац директно указује експлицитно наводећи извор.

„(Приватна архива Н. Н.)”²⁷ или

²⁶ Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, нав. дело, стр. 29, 30.

²⁷ Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 46.

„(Штаб Дунавске дивизијске области у Београду прослеђује 5. августа 1937. године ‘архиву похапшених комуниста у Крагујевцу’ добијену од начелника Главног генералштаба; Архив Војноисторијског института у Београду.)”²⁸

То помаже реципијенту да му ванкњижевна грађа не промакне и да је не схвати као продукт казивања наративног субјекта. У овом роману то је обезбеђено и на језичком плану. Документарни пасажи језички занатно одударују од примарног текста.

У савременој прози употреба документарне грађе не представља новину, већ је једно од уобичајених средстава за остварење уметничких циљева који су многоструки. Она у *Чизмашима*, упућујући на извантекстовни контекст, увећава значењски спектар. Њено присуство намеће постојање посебног слоја који тече паралелно са причом која прати појединачну судбину. Постојање реалне документарности наводи читаоца на сазнање да је фиктивни свет књиге чврсто ослоњен на чињенице стварности. А као једини могући субјекат, који ту стварност може пружити појављује се писац откривајући своје присуство у делу. Он је тај који тражи и прикупља документарну грађу, он је проверава и оцењује њену веродостојност и вредност, на крају – он одлучује на који начин и у којој мери ће је употребити у делу.

Сва документа инкорпорирана у *Чизмаше* приказују почетак деловања најпре појединца, а потом све већих група које су радиле против идеје југословенства. У њима се осећа струјање различитих идеологија – оне која је била за краља и њој опречне идеје комунизма. У потказима, острашћеним политичким говорима, изводима из законика преовладава велика тензија пред светску катастрофу. Савремени читалац, дистанциран од времена које роман приказује, добија различите детаље из политичке историје Југославије тридесетих година прошлог века како би употпунио свој доживљај и боље схватио дело. Свих тринаест извода из архиве представља различите погледе и интересе, језгровито казује о несрећи, незнању и пропадању. Говор докумената надоместио је пишчеву обавезу да све прикаже на унутардијегетичком нивоу, што би подразумевало велику разгранатост приче и комплексно превладавање приповедачеве интелектуалне и духовне ограничености.

Може се рећи да архивска грађа има функцију оквира појединачне приче, оно што јој пружа потпору и даје контуре. Пропадање појединца прати пропадање постојећег друштвеног и државног система. Документи приказују разградњу у различитим деловима земље и различитим друштвеним срединама. Таквим поступком добија се потпунија представа о једном нездравом, са свих страна нагризаном

²⁸ Исто, стр. 149.

организму. Све оно што мучи и уништава Жику Курјака има много шири и обухватнији контекст. Као продукт одређеног историјског тренутка који показује многе девијантности и он је морао да страда. Стварна и фиктивна прича узајамно се прожимају и употпуњују у сталној опречности онога што је стварност и њен одраз у имагинарном свету књижевности. Као светлост и сенка, као датост виђена кроз различите одсјаје у огледалу. Роман није више само повест о индивидуалној судбини; он постаје скуп докумената, различитих аспеката, спој измишљеног и стварног. Начело егзактности показује се у *Чизмашима* као примарни стваралачки принцип.

Увек је књижевно дело одраз стварности, јер од ње потиче, али се у конкретном случају писац више не задовољава алузијама и асоцијацијом на њу. Он жели да је обелодани и прикаже као темељ настанка наративног текста. Михаиловић врши одабир текстуалних извора информација који улазе у дело, јер они треба да мотивишу причу и да је садржински обогате. Најзначајнији резултат међудејства фиктивног и стварног у конкретном случају је остваривање ширине захватања живота и света и вишеаспектни приступ предмету уметничке обраде. Имагинативни ток у *Чизмашима* има наративну функцију, а документарни се остварује кроз дискурзивно дејство. Читалац постаје свестан да је приказани свет садејство реалног и фиктивног, стварности и илузије.

Присуство документарног у *Чизмашима* утиче и на ритмичку организацију текста. На местима где се радња згушњава, где је ритам основне приче убрзан, употреба небелетристичких облика има дејство паузе и предаха. Кад неизвесност и интересовање за даљу судбину јунака достигне кулминацију, искрсава документ који треба читаоцу да пружи прилику да предахне, запази и употпуни слику о ономе што је сазнао. Зато је сасвим разумљиво што је њихова фреквентност највећа у првој глави романа. Тада се нижу кључни догађаји који ће одредити коначну судбину јунака. У другом делу изводи се појављују, али у мањој мери, да би из последње главе, коју у стању потпуне резигнираности казује главни јунак, они сасвим изостали. Како се ритам приче успорава, тако полако ишчезавају и колажи.

Међутим, били бисмо недоречени када бисмо се задржали само на овој врсти документарности као једино присутној у посматраним романима Драгослава Михаиловића. О њој је највише речено зато што има највећу важност у области проблематике коју овај рад захвата. Мање уочљиве, али не и мање важне су технике које уносе елементе стварности навођењем текућег и историјског времена, имена локалитета (Ћуприја, Окно, Вишњевица, Београд, Сурдулица...), личности, литерарне грађе (називи познатих песама „Да зна зора”, „Марш на Дрину”²⁹, „Милораде бекријо”, „Свиће зора, дан се бели”, „Откако си туђа жена”³⁰, навођење стихова).

²⁹ Драгослав Михаиловић, *Чизмаша*, нав. дело, стр. 157, 203.

³⁰ Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, нав. дело, стр. 326.

Као документарну грађу која разоткрива присуство романсијера треба поменути и аутоцитат којим писац уноси у дело нешто из претходно објављених књига. Тако се лик Жике Курјака помиње на неколико места још у *Петријином венцу*, да бисмо се са њим сусрели и у другој причи збирке *Ухвати звезду падалицу*. У првом делу јавља се кроз Петријину свест најпре окарактерисан као „пијанцура” који у лето чердесет и прве с групом људи одлази у шуму; „ниси ти онда знао да л су то четници ел партизани, ми смо и звали шумци.”³¹ Од ње сазнајемо и за Жикино хапшење кроз успутну констатацију „То беше некако баш онда кад ће оног Жику Курјака да уапсе.”³² Она нам наговештава и његов крај: „(...) сви се они негде мували, сви нешто тели, ал међу њи једино ако је Жика Курјак, чини ми ске, био официр – сад, дабоме, више ни он(...)” Последњи пут Петрија га помиње причајући о Мисином пијанству и болести. Ту се појављује као узрочник несреће и зле судбине. Према њему ова жена осећа невероватну мржњу. Почињући причу о последњем дану свога мужа проведеном ван болничке постеле, она у њу увлачи Жику Курјака речима:

„А онда то лето дође у Окно онај проклети Жика Курјак.

Ама, мрзим тог човека, чини ми ске, зубима би га искидала.

Ето ти.

А то човек одавде, па се у Београд преселио, и ми баш у његову кућу седимо. И сад му кирију тамо негде шаљем. Да није тако, можда се њи двојица не би ни саставили.

Некад он био наочит човек, леп човек из добру кућу – његова мајка, покојна тетка Драга била једна фина стара жена што ју свак поштовао. Још пре рата официр, кажу, био, а и после рата валда једно време. А онда поче да пије, паде у затвор, једанпут, други пут, не знам ни ја колко пута. Умре му жена. Онда се скроз пропи, направи се од њега пијани, ћорави дрљча што се спотура по овај живот не знаш ни зашта ни крошто.

Кад не пије, имаш шта да га погледаш; пијан ли је, главу од њега да окренеш, и тебе самога срамота да га видиш.

Тако некадањи окнански Жика Курјак с којег се мајка дичила постаде, на зазор своју и туђу, изакана пијана дркела и куротресина од коју ора у руку не да приватиш. Таки се начини.”³³

Читалац који препознаје аутоцитатност у Михаиловићевим делима има привилегију да боље схвати и потпуније доживи наративни текст. Тако ће и у овом случају моћи да сагледа како су главног јунака *Чизмаша* доживљавали полуписмени људи из његовог завичаја. Иако дати на свега неколико страница *Петријиног венца* у квалитатив-

³¹ Исто, стр. 113.

³² Исто, стр. 116.

³³ Исто, стр. 320.

ном смислу ови подаци су и те како драгоцени, јер њих саопштава неко са стране. У *Чизмашима* све што сазнајемо о Живојину Станимировићу сазнајемо од њега самог. Овде не можемо занемарити чињеницу о нарцису приповедача. Зато све наизглед површне и успутне приче о јунацима, којима су испреплетена дела Драгослава Михаиловића, имају своју важност на психолошкој и естетској равни његовог целокупног стваралаштва.

Тако и прича „Барабе, коњи и гегуле” која говори о догађајима из детињства касније главног јунака романа *Чизмаши*, делује као изданак који ће се развити у богату, плодотворну исповест. Оно што ћемо о животу Жике Курјака сазнати из романа, већ је наговештено приповетком.

„Отац тад тедне да ме задржи код њега у дућан. Али зашта? Шта да радим? [...]

Још две-три године сад у јами проведем. [...]

После тога некако одједанпут осетих да сам оматорео и да ми је дошло време да идем из Окна. И те јесени стварно одо.”³⁴

Поменути приповетка се може посматрати као уводни део романа, пролепса којом се најављује прича о одласку јунака из завичаја. Захваљујући њој сазнајемо догађај који је обележио детињство Жике Курјака, а што је психолошки кључно за даљи развој његове личности. На нејаког дечака из Окна окомио се јачи и крупнији школски друг. Месецима Жика трпи батине и психички веома тешко проживљава сусрете са својим тиранином. Све до тренутка кад по наговору старијег друга не одлучи да му се супротстави и прекине агонију. У једном окршају жилаво окнанско сељаче расло по кодексима епске етике, вади нож и одсеца непријатељу део ува. Та сељачка отпорност и преокрет којем претходи очајање инспиративна је основа за даље грађење лика детаљно оствареног у *Чизмашима*. Још једном се иста прича у много краћој верзији јавља на крају поменутог романа да би додатно осветлила лик приповедача. Зато се читав догађај који Жика једино признаје као своју кривицу може сматрати и оквиром.

„...али кад све како трба одмериш, крив сам био богами, свега једаред. А тад сам био најмање кажњен. То је било оно први пут, кад сам као дечкић у Окну једном мом другару, неком Момчилу Теофиловићу Влау из Две Сестре, у тучу одсеко ножем уво. Тог сам дечкића гадно ровашлио, и стварно сам му несрећу донео, отад је надимак Чуљи носио, нико га друкше није ни знао но као Момчила Чуљег.”³⁵

Појава истих ликова у различитим делима, толико својствена Драгославу Михаиловићу, указује на увид писца у целину свог ства-

³⁴ Драгослав Михаиловић, *Ухвати звезду падалицу*, НИП ПОЛИТИКА, Београд, 1990, стр. 22.

³⁵ Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, нав. дело, стр. 308.

ралаштва, на промишљену контролу над њим, али и на дубоку укорењеност и непрестани рад на изграђивању и усавршавању ликова.

У светлу реченог треба посматрати и лик Чиче Миљковића из *Чизмаша*, који се појављује још у збирци *Фреде, лаку ноћ*, као централна личност приповетке „О томе како је остала флека”. У њој је формом трећег лица испричан део из службеног и приватног живота једног југословенског официра који касније препознајемо у деловима романа везаним за његову судбину. Приче егзистирају потпуно равноправно употпуњавајући једна другу и утичући на коначну слику коју читалац о јунаку ствара.

Поред документарних делова инкорпорираних у наративно ткиво *Чизмаша*, постоји и један на вандијегетичком нивоу. То је епиграф који чини филозофска реминисценција једног од најмаркантнијих историјских личности света, Мехмед-паше Соколовића.³⁶ Био је велики везир Отоманског царства, не само у време владавине Сулејмана, него и до краја владавине његовог сина и наследника Селима. Он ће бити „на челу законодавства и владавине попут Херкулових ступова постојаности османске величине и моћи”³⁷. Управо он, према речима великог немачког историчара Јозефа Хамера, узрок је највећег процвата османске моћи и величине због истрајности која је трајала готово читав људски век. А тај моћник био је Бајо Соколовић, Србин из Босне, одведен приликом девширме (данак у крви) у царски сарај, човек који никада није могао заборавити своје порекло и завичај и који је целог живота носио андрићевску „црну пругу која с времена на време, за секунду-две пресече груди надвоје и заболи силно”³⁸ Узимајући за мото свог романа Мехмед-пашине речи, чини се да у Михаиловићевој свести провејава оно што је о њему написао управо Иво Андрић.

„Шта је било даље од дечака у сепету, то казују све историје на свим језицима, и то се боље зна у широком свету него овде код нас. С временом је постао млад и храбар силахдар на султановом двору, па капудан – паша, па царски зет, војсковођа и државник светског гласа, Мехмедпаша Соколи, који је на три континента водио већином победоносне ратове, проширио границе Турске Царевине, осигурао је споља, и добром управом учврстио изнутра. За тих шездесет и неколико година служио је три султана, доживео и у добру и у злу што само ретки и одабрани доживљују, и уздигао се на нама непознате висине моћи и власти, где само мало њих долази и остаје. Тај нови човек, који је настао у туђем свету где ни мишљу не можемо да га

³⁶ „Уз побелеле власи нема ни жеље за славом,

Путеви спаса су пресечени, у брдима хвата се мрак.” (Драгослав Михаиловић, *Чизмаша*, нав. дело, стр.5)

³⁷ Joseph von Hammer, *Историја Турског/Османског/ царства*, књига 1., превод: Некрез Смаилагић, Некрез Смаилагић, Загреб, 1979, стр. 442.

³⁸ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, нав. дело, стр. 25.

пратимо, морао је да заборави све што је оставио у крају из кога су га некад одвели. Заборавио је несумњиво и прелаз на Дрини код Вишеграда; пусту обалу на којој путници дршћу од студени и неизвесности, спору црвоточну скелу, чудовишног скелецију и гладне вране изнад мутне воде. Али оно осећање нелагодности које је остало од свега тога заједно није никад потпуно нестало. Напротив, са годинама и старошћу јављало се све чешће: увек иста црна пруга која мине грудима и пресече их нарочитим, добро познатим болом из детињства, који се јасно разликује од свих мука и болова што их је доцније живот доносио. Склопљених очију везир би тада чекао да црно сечиво прође и бол умине. [...]

Али Мехмедпаши није било суђено да живи без без тога бола и да дуго ужива у мисли на своју вишеградску задужбину. Убрзо после завршетка последњих радова, тек што је караван – серај право про- радио и мост се прочуо по свету, Мехмедпаша је још једном осетио бол од ‘црног сечива’ у грудима. И то последњи пут.”³⁹

„Црна пруга” дозива се и комуницира са текстом епиграфа у коме су сви „путеви спаса пресечени” и у коме „нема ни жеље за славом”. Фатализам живота који се намеће као основна преокупација писца овим је још једном потврђен.

Радован Самарџић, писац Мехмед-пашине биографије, с којом је писац *Чизмаша* готово сигурно био упознат, наводећи дистих великог везира који је настао пред смирај његовог живота, објаснио је још понешто што је могло служити као подстицај Драгославу Михаиловићу да начини јунаке попут Жике Курјака и Чиче Миљковића. Истрошивши снаге у непрестаној борби са људима око султана Мурата III, у добу кад саме године, односећи људе оставе човека усамљеног, Мехмед-паша постајао је све ближи оном крају пута кад се све чешће чини да се поново срећу ствари с његовог почетка. „Постоји предање да се Мехмед-паша пред сваки сусрет са султаном, повлачио, на неколико тренутака, у једну одају, потпуно празну, где су се једино налазиле његове хаљинице у којима је доведен у Стамбол, његов чобански штап и тиквица. То је обављао са намером да се, у богатству, сети свога порекла и опомене се правде о коју се не сме огрешити.”⁴⁰ Михаиловић ће роман почети речима у којима се открива микрокозма судбине тројице јунака – једног историјског, и двојице књижевних, а који посредно откривају удес човека уопште.

„Кад једанпут пођеш однекуд ди ти се није живело, чини ти се, отишо си занавек. И никад, мислиш, више нећеш да се вратиш. Никад више нећеш да будеш Курјак. Али живот удеси, па се вратиш пре него што си и сањао.”⁴¹

³⁹ Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, нав. дело, стр. 25, 26, 80, 81.

⁴⁰ Радован Самарџић, *Мехмед Соколовић*, СКЗ, Београд, 1995, стр. 542.

⁴¹ Драгослав Михаиловић, *Чизмаши*, нав. дело, стр. 9.

„Све чешће повучен и, у самоћи, суморан, Мехмед Соколовић је, последњих година, почео везивати свој дух за оно забављање стиховима које води обуздавању осећања и смиривању мисли.”⁴² Према сведочењу Радована Самарцића, овај некада стасит, прибран, одмерен дворанин, запажен добрим познавањем западних језика и књижевности, омиљен у високим круговима, уз то – упоран, вредан и хладно промишљен, у позним годинама живота састављајући стихове желео је да „искаже своју истину”. То је уједно означавало и сигурност да се дистанцира од оних који му се недозвољено увлаче у личност и судбину, која је изгледала све замршенија и трагичнија. Моменат када су настали стихови наведени у епиграфу *Чизмаша*, објашњен је као период потпуне везирове усамљености и отуђености од света са чије су сцене одлазили њему начином мишљења блиски људи. То су били они који су, „иако неједнаки као пријатељи, обележили својим и његов живот”⁴³. Наводећи потом људе који су нестајали са животне позорнице моћног Османског царства, Радован Самарцић закључује: „Сцена се празнила, у брдима се хватало мрак, а осећање усамљености у очекивању судбине притискивало је не само Мехмед-пашу и његов, све ужи, круг пријатеља него и њихове противнике, подједнако старе и заморене борбом која деценијама није престајала. ‘Путеви спаса су пресечени’ писао је Соколовић запажајући како га живот, својом игром, на завршетку оставља у уверењу да би све што је учинио остало узалудно кад не би било његовог поштовања себе и поимања дужности као највишег задовољства. (...) Несразмер између уложених напора и постигнутог исхода ствари довео је Мехмед-пашу у положај да се помирено нада једино ономе што му је судбином предодређено.”⁴⁴ На овом месту треба тражити прототип јунака изграђених у *Чизмашима*. Слично њима и последње године живота једне од најјачих и најмаркантнијих фигура тада неуништивног царства добијале су облик трагедије, зато што су се догађаји приближавали свом крају и зависили од карактера главних актера који су доспели у такве односе и заузели такав положај да се више ништа није могло изменити.

Историчари ће Мехмед-пашину смрт посматрати као спасоносно прибежиште од свега што ће се убрзо догодити са империјом коју је сам градио и јакао. Животни исход Живојина Станимировића заправо је нека врста заклона од света у коме је био потпуно отуђен и зато увек на ветрометини сваког новог друштвеног налета. Овде се мора допустити могућност да је цитат одабрао не писац дела, већ његов фикционални јунак-приповедач.

⁴² Радован Самарцић, *Мехмед Соколовић*, нав. дело, стр. 545.

⁴³ Исто, стр. 546.

⁴⁴ Исто, стр. 546.

ЛИТЕРАТУРА:

Марк Херис, *Easy Does It Not, The Living Novel*, уредио: Гренвил Хикс, Њујорк 1957.

Вејн Бут, *Реторика прозе*, Нолит, Београд 1976.

Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Просвета – Београд, Младост – Загреб, Свјетлост – Сарајево, Државна zaloжба Словеније – Љубљана, Мисла – Скопје 1976.

Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд 1978.

Joseph von Hammer, *Хисторија Турског/Османског/ царства*, књига 1., превод: Некрез Смаилагић, Некрез Смаилагић, Загреб 1979.

Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд 1984.

Драгослав Михаиловић, *Кад су цветале тикве*, БИГЗ, СКЗ, Београд 1987.

Владислава Рибникар, *Могућности приповедања*, БИГЗ, Београд 1987.

Данилов Ученик, „Краљ Стефан Урош Трећи”, у: *Данилови настављачи (Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника)*, Просвета, СКЗ, Београд 1989.

Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Просвета, Београд 1990.

Радован Самарџић, *Мехмед Соколовић*, СКЗ, Београд 1995.

Jelena Jovanovic

IMPLIED AUTHOR IN SKAZ BY DRAGOSLAV MIHAILOVIC

Summary

The presence of the implied author has been noticed in the non-diegetic and diegetic levels of the studied pieces. The skaz technique does not allow a viewpoint outside of the one given to the fictitious narrator. Occasional appearance of the implied author is one of the ways to express that which remains unavailable to the narrating subject due to the position from which he or she narrates. This results in the conversion of the deformed subjective view to the level of the general perspective, and points to a wide array of meanings.

Славољуб Обрадовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

КРИТИКА У ФУНКЦИЈИ РЕЦЕПЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ

САЖЕТАК: Предмет књижевне критике уопште је књижево дело. Ово се одоси на све врсте критике, на *филозофску, естетску, идеолошку, утилитаристичку, биографску, социолошку, импресионистичку* и *практичну*. Књижевна критика уопште, па и књижевна критика за децу, је део науке о књижевности, а као део поменути дисциплине треба да посредује, између дела и читалаца. Без дубљег и аналитичнијег залажења у дубљу структуру дела и без поштовања принципа и полазишта херменеутике нема ни остварења циља.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевна критика, филолошка критика, естетска критика, идеолошка, утилитаристичка, биографска, социолошка, импресионистичка, практична критика, херменеутика.

Књижевност за децу и омладину је део књижевности као целине, те је раздвајање књижевности на *књижевност за децу* и *књижевност за одрасле* само формалне природе, а последица је специфичности књижевности за децу која је прилагођена одређеном узрасту. Та прилагођеност се огледа како у тематици, тако и у стилу и језику, у једном начину виђења и доживљаја света који је ближи дечјем поимању стварности и многозначних релација у њој. За разлику од одраслих деца су неискуствени читаоци, што ће рећи да је њихов пријем одређеног књижевног текста специфичан, дечји, неоптерећен појмовима теорије књижевности, често наиван и у већој мери везан за емотивну природу детета но за чисто рационално поимање суштине и вредности књижевног дела.

Књижевно дело, без обзира да ли је свесно намењено деци или одраслима, поред тога што је сложен феномен, не остварује се само у томе што ће код читалаца пробудити у мањој или већој мери осећај за доживљај лепог, већ и у многим другим циљевима, као што су образовни, васпитни, комуникативни, информативни, идеолошки, „мотивациони, подстицајни на акцију или на опозицију, као и низ прагмати-

¹ obrad@filfak.ni.ac.rs

чних циљева, техничких, економских, терапијских, психодијагностичких, документарних и других”.²

Свако уметничко дело, дакле и књижевно, има своју сврху, али се сврха књижевних дела не може да одреди прецизним дефиницијама, тачније егзактним, као када је у питању научно дело, што значи да су приликом вредновања уметничких и научних дела различити методи и поступци. Удео имагинације је у науци напосто незамислив, јер наука тежи откривању објективних истина, мада то није једини циљ науке. Креативна имагинација у науци присутна је једино у технолошком процесу производње појединих машина, аутомобила, авиона и многих других апарата, али не и у процесу истраживања, проверавања, откривања и верификовања објективне истине. Књижевност открива лепо, али ни то није једини циљ књижевности, посебно ако имамо на уму да се категорија лепог не може објективно да дефинише. И научник и уметник настоје да остваре одређене ефекте. Књижевно дело остварује пре свега естетске ефекте, а научно практичне и тешко може да се замисли да ће неко научно дело моћи да изазове код људи естетске доживљаје. Наука и уметност не могу да се поистовете без обзира што и једна и друга област људске активности тежи неком интересу, али оне не могу ни да се у потпуности одвоје. И у науци и у уметности постоји оно што се назива израз. Додуше, у науци је истраживање и интерпретација научних резултата нешто што се подразумева као нужност, али то не значи да у уметности нема истраживања и интерпретација, тумачења, на пример, књижевног дела, указивање на вредности или слабости дела, трагање за новим стилским поступцима и формама, проналажење и уобличавање нових тема. Јасно је да су у уметности присутнији елементи имагинације, емоција и представа. Уметник се суочава с врло битним аксиолошким питањем које се односи на форму и садржину дела, јер у зависности од тога да ли ће пронаћи задовољавајуће одговоре на питања која су везана за форму и садржину, уметник ће се опредељивати за одређене теорије, методе и поступке којима ће обликовати неки садржај. Не треба сметнути с ума ни то да су многи велики научници били велики маштари и да им је управо машта помогла да дођу до нових идеја које су, у почетку, биле само бледе сенке, покаткад и утопија и неизвесност. Многе идеје, у почетку апсурдне и утопистичке, временом су опредмећене. Довољно је само подсетити на Жила Верна и његова дела.

Књижевност за децу, и поред многих специфичности, не може да се издвоји из књижевности као опште области којој припада. Ово морају да имају на уму сви који се баве критиком књижевности за

² Владислав Панић, *Психологија и уметност*, Завод за издавање уџбеника и наставних средстава, Београд 2005, стр. 7.

децу, тј. вредновањем литературе која је намењена деци и омладини. Уметност, дакле и књижевност, је предмет естетике и приликом вредновања тзв. „велике” (или „озбиљне”) и „мале” (или „неозбиљне”) књижевности, мисли се на књижевност за децу и на књижевност за одрасле, треба примењивати иста вредносна мерила и критерије. Критичар је посредник између писца и његовог дела и читалаца, те се од њега не очекује да у вредновању књижевног дела износи само своје импресије, већ да делу прилази као укупном феномену, што значи да се бави и његовом структуром, језиком и стилем, темама и мотивима и начином њиховог обликовања у књижевну целину. Да нема књижевног дела не би било ни критичара. Књижевно стваралаштво се ослања на специфичност и на самосталност рада духа. Још је Маркс указивао на персоналност у стваралачком поступку пишући да „Сваки дух има сопствени метод”, што треба схватити као методолошки проблем који писац решава помоћу сопствених метода, коју мисао налазимо и код Шекспира исказану на поетичнији начин: „Твоја мисао се прелива као опал” (Шекспир: *Дванаеста ноћ*, чин II, сцена 4). Књижевно дело и критика су у узрочно-последичној вези јер су, у суштини, и једно и друго духовна активност, што не значи да се у исти ниво могу да доведу процес стваралачког коришћења креативне енергије писца и критичара. На критичару је да открије оне вредности које су нове, модерније у односу на традицију, и да истакне управо то ново као уметничку вредност, што не значи да ће изостати критичарево објективно указивање на слабости, посебно на имагинарне конструкције које откривају да писац није увек успео да оствари нешто ново.

Неоспорно је да је у основи сваког вредновања књижевног дела доживљај критичара, дакле оно што је субјективна категорија, али ако се критичар задржи само на доживљају, онда је то импресионистичко вредновање. Свакако, књижевно дело је објективитет у коме је садржана субјективна свест писца и његов субјективни доживљај материје коју обликује језиком и оваплоћује у књижевно дело. Међутим, књижевно дело, као и уметничка дела уопште нису „протоколи емоција”, о чему пише Теодор В. Адорно: „Умјетничка дјела нису протоколи емоција – такви протоколи су код слушаца још увијек у највећој мјери неомиљени и треба их као посљедњу ствар „поново доживјети” – него су она радикално модификована аутономним склопом. Узајамна игра конструктивног и миметичког експресивног елемента у умјетности једноставно се скрива и кривотвори у теорији доживљаја: не постоји супонирана еквиваленција и једино се цјепидлачки одабира оно партикуларно, које, поново одстрањено из естетског склопа и преведено назад у емпирију, постаје по други пут нешто друго него што је то ипак било у дјелу”.³

³ Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979. стр. 398.

Критичар који се бави вредновањем књижевности за децу мора да буде растерећен нелогичности која је последица дељења књижевности на „малу” и „велику”, на „озбиљну” и „неозбиљну”, јер јасно је да је књижевност једна област и да разлике између дела која су намењена деци и омладини и оних која чешће читају одрасли не треба да буду полазиште у доношењу вредносних судова. Мерила за књижевност за децу и књижевност која је разумљивија одраслима морају бити иста. Уосталом, познато је да су многи писци и велики књижевници, који су углавном писали за одрасле, писали и за децу: Толстој, Шекспир, Дикенс, Сјенкјевич и други. Неодржива је подела књижевности на „праву” и „дечју”. Ову чињеницу нису имали на уму многи критичари, посебно они који су вредновали поезију Јована Јовановића Змаја, родоначелника српске књижевности за децу. Било је потребно да се јави Јован Скерлић и да својим објективним вредновањем Змајевог дела исправи неправду и малициозне критичке опсервације Љубомира Недића, Лазе Костића, Богдана Поповића и других. Недић је писао, одричући скоро све вредности Змајеве поезије, да су чак и „Ђулићи” – „сувише хладни”, али је, без дубљег продора у естетско, тешка срца признао да је Змај „у дечјим песмама најспретнији”.⁴ Лаза Костић је писао памфлет о Змајевој поезији, а не озбиљну студију, те је и његов суд о Змајевој поезији за децу само један облик вербалног цинизма: „Све је то мудро и паметно, само што ту нема поезије ни за лек”.⁵ Строг и неправедан Богдан Поповић не признаје чак ни легалитет књижевности за децу. Таква књижевност за њега не постоји: „Што се мене тиче”, вели он, „ја не само да сам далеко од тога да се с тим слажем, но држим да је неозбиљно дечје песме, песме за децу, сматрати као озбиљну књижевност”.⁶ Поповић се није задовољио претходним, већ је ишао даље: „Као ни душу човекову, ни душу женину, Змај није знао ни душу детињу”.⁷ Јован Скерлић је рехабилитовао Змаја уврстивши га у „најбоље и најјаче лиричаре целокупне српске књижевности”.⁸

Уметничко дело, значи и књижевно дело, није само себи сврха, већ постоји због оних којима је намењено.⁹ Уметничко дело има

⁴ Љубомир Недић, *Из новије српске лирике*, Београд 1893.

⁵ Лаза Костић, *О Јов. Јовановићу Змају*, Сомбор 1902.

⁶ Богдан Поповић, *Огледи из књижевности*, I, Београд 1927.

⁷ Исто.

⁸ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1914.

⁹ У поменутом смислу Владислав Панић пише, у: *Психологија и уметност*, делу које смо наводили: „Уметничко дело без онога коме је намењено нема значаја. Чак и горе од тога, када уметничко дело не би било потребно људима, „неурога уметника била би неминовна” (Фројд). Психологија је у последње време доста истраживала како посматрач прима уметничко дело и каквог је значаја за аутора дела његова реакција. Уметник ради на делу све дотле док не процени да ће оно произвести жељени ефекат на посматрача. Наравно, тога није увек свестан на исти начин нити томе придаје увек исти значај. И посматрач ради на делу јер је и рецепција активан процес. Без његове рецепције и аперцепције уметничко дело не би постојало. А ако и постоји, то је могуће јер је и сам аутор истовремено и посматрач”.

свој живот захваљујући примаоцима, рецепијентима. Деца су реципијенти који могу да доживе само оно књижевно дело које је у складу с њиховим погледима на свет и окружење, дакле оно које прати њихов интелектуални развој и води рачуна о укусу, „без обзира што је **укус** нестална категорија и зависи од многих фактора: од епохе, од средине у којој деца живе, од опште климе која влада у друштву, од школског система, од узраста и многих других фактора, а све то ваља да има на уму онај ко вреднује књижевност за децу. Осећамо потребу да, ипак, подвучемо да књижевни критичари не пишу критику за децу, већ за одрасле, тако да вредносни судови критичара нису пресудни за дејчи доживљај дела, што не значи да права, објективна критика не може да утиче на формирање укуса младих рецепијената. Критичар треба активно да суделује у комуникационом процесу на релацији: књижевник – дело – рецепијент, што значи да критичару не треба да буде крајњи циљ само анализирање личности ствараоца или компоненте стваралачког процеса, већ да се, поред претходног, бави делом и схватањем и разумевањем дела од стране читалачке публике.

Између писца који ствара књижевно дело и критичара који га тумачи постоји разлика, те се процес стварања и тумачења не могу да поистовете. Све оно што се везује за креативни чин, на пример: машта, имагинација, свесно, подсвесно, снови, фикције итд. није присутно у процесу вредновања дела. Више пута је истицано од стране теоретичара књижевности да је критичар посредник између писца и његовог дела и рецепијената. Претходно значи да критичар на свој начин прима књижевно дело и даје вредносни суд о њему. Дакле, дело које је већ пред читаоцима, представља целину која је чињеница. Та целина поседује свој смисао, а на критичару је да открије тај смисао и да га протумачи. Владислав Панић, у књизи коју смо неколико пута навели, истиче: „Савремена најзначајнија дела су најмање разумљива па је тумачење смисла – најважнији посао данашње критике” (мисли на критику XX века, примедба С.О.). И Јован Христић је указивао на разлику између критике XIX и критике XX века: „За критику обично кажемо да је посредна и изведена, док је уметничко стварање непосредна и изворна активност, али ми се чини да и модерна критика и модерна књижевност оповргавају ово класично разврставање, и да се ни једна ни друга не могу сасвим разумети све док нам не „буде јасан њихов међусобни однос. Склони смо да кажемо како модерна критика приступа литерарном тексту са унутарње стране, док му је традиционална приступила углавном споља; међутим, изгледа да смо ретко када спремни да истражимо све импликације ове основне – и у основи тачне – разлике”.¹⁰

¹⁰ Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968, стр. 129.

Критичар који се бави поетиком књижевности за децу има већу одговорност од критичара који тумаче књижевна дела за одрасле. Јасно је да је критичар спона између дела и рецепијената, али рецепијенти, када је реч о књижевности за децу, су врло осетљива читалачка публика, јер код њих укус није развијен у довољној мери, а и када постоји, обично је особен и зависи од средине у којој живе, најпре од породице, потом од школе, али, што је важније, и од многих чисто психолошких чинилаца менталне структуре деце личности. Критичар не сме да буде оптерећен комерцијалним разлозима којима се често руководе издавачи, а још мање импресионистичким препорукама рецензента који, врло често, и не прочитају књижевно дело до краја, а да не говоримо о рецензентима који посао писања рецензија схватају олако, неодговорно, а деси се да покаткад препоруке за објављивање дела дају и они рецензенти којима је књижевност за децу област којом се никада нису бавили. Критичар треба да је растерећен свега онога што може да га одведе на странпутицу, али да би био слободан, он мора да најпре буде добар читалац, што значи ако је он лоше „конзумирао” књижевно дело, лоша ће бити и његова рецепција и његови вредносни судови. Посредник, тј. критичар, мора да има на уму да деца нису несвесни читаоци, али да су подложна туђим мишљењима. Неартикулисана и необјективна процена лоше утиче на рецепијенте, те је најбоље да у књигама за децу нема ни предговора ни поговора, јер предговори и поговори су нешто што може да користи одраслима. Добар предговор, под условом да је написан објективно, проницљиво, прилагођено деци, може да делује инспиративно, али то не значи да је критичару забрањено да изнесе свој суд и о слабир странама дела без обзира да ли ће рецепијенти прихватити његово мишљење или ће га одбацити. Уосталом, дете интересује само текст који је између корица књиге и за њега је најбитније шта оно мисли о ономе што је прочитало. Критичар префињеног уметничког сензибилитета успеће да пружи **стваралачку интерпретацију** дела, а то не значи да ће ићи за тим да „допуњује” аутора, да у делу проналази оно чега нема а требало би да га буде и слично.

Будући да је реч о књижевности за децу, критичар треба да има на уму рецепијенте којима треба да помогне да лакше и артикулисаније приме дело, да обрате пажњу на оно што је вредно, јер једино тако он ће успети да код деце развије љубав према књизи. Претходно подразумева нужност са којом се критичари покаткад тешко могу да помире, а то је да спутају своје асоцијације, непрецизности у изрицању судова, вредновања у смислу „могло је да буде и другачије”, чини ми се да је ово добро а могло је да буде и боље и слично. Хаотично и несистематско вредновање дела ствара код младих рецепијената забуну и доводи их у ситуацију да не знају коме да верују: критичару

или писцу. Уосталом, питање је, уопште када је реч о критици, да ли и колико она може да буде објективна и у којој су мери њени судови прецизни, непроменљиви и јасни, или је више, када је у питању критика, само вредновање „коректура површне и недовољне интерпретације”.

Најслабије су оне критике књижевних дела за децу у којима критичари деци намећу себе и своје мишљење о делу. Од критичара се не очекује да, приликом вредновања дела, полази од мишљења писаца о сопственом делу, јер писци су у делу написали оно што су желели да напишу и они су најчешће лоши као критичари сопствене творевине. Дело живи, да поновимо, захваљујући читаоцима које скоро да и не занимају накнадна размишљања писаца о делу, јер многи писци нису ни свесни какав и колики значај има њихово дело. Критичар се бави целокупном структуром дела, односима између појединих елемената у делу, психолошком карактеризацијом ликова, фабулом, композицијом и слично, а све у жељи да олакша рецепијентима пријем дела. Најбоље је да критичар имплицитно, ненаметљиво, указује на поједине вредности у делу, јер деца не воле наметљиве вредносне судове у смислу: „ово обавезно треба да прочитате” и слично. Дobar критичар је добар читалац пре свега, али то не значи да ће сви његови вредносни судови бити исправни. „Према Хаузеровом мишљењу, за доброг критичара потребан је висок IQ, зрелост, животно искуство, познавање животних проблема, општих и специфичних, познавање друштвених кретања, хуманих задатака и сл., а за естетско вредновање потребни су знање, о форми и обликовању и осећај за квалитет који у себи садржи две способности – укус и сензибилитет. Сензибилитет зависи од оштрине чула и способности опажања, а релативно је независан од емоционалности и сентименталности. Поједини људи своју смањену сензибилну способност компензују склоношћу ка сентименталном у уметности. Али, има и таквих којима је сентименталност непријатна јер их, вероватно, сувише иритира, док им је сензибилна, односно чулна способност опажања веома развијена. То је слично као са темпераментом, кад слабо надражљиви, тј. они чији је нервни систем слабо надражљив, траже тешке и конфликтне ситуације, а надражљиви их избегавају и – повлаче се. На бази ових чулних и емоционалних карактеристика и у зависности од многих других психолошких и културних фактора, развија се сложена способност која се обично назива естетски укус”.¹¹

Импресионистичка критика полази од описа. Једноставно, критичар описује свој доживљај књижевног дела, али тај доживљај полази од утиска који критичар претаче у опис без задржавања на

¹¹ Владислав Панић, *Психологија и уметност*, нав. дело, стр. 125.

конкретним вредностима. Уколико критичар полази, у вредновању дела, само од доживљаја, онда он пише егоцентричну или *експресионистичку* критику. И једна и друга критика су неаргументоване, непотпуне, једностране и не дотичу се сржи књижевног дела. Насупрот овим критикама је *нормативна* критика која судећи по самом називу, полази од одређених општеприхваћених метода и норматива, а те норме су најчешће повезане са историјским елементима. Уколико оваква критика одбаци оно што је историјско, прети јој опасност, како је приметио и Владислав Панић, да постане догматична. Избегавајући догматизам ова критика често необјективно и непотребно везује поједина књижевна дела за друштвенополитичку ситуацију, за историјска дешавања и за поједине књижевне правце и школе што је спутава у доношењу објективних вредносних судова. „Најбоља је она критика која успоставља равнотежу између релативизма и нормативизма, водећи рачуна о томе из које психолошке и социолошке перспективе посматра дело. Али, критика никада не може бити сасвим несубјективна, коначна и вечна. То произлази из природе уметничког дела”.¹²

Херменеутика „тумачи тајне порукеписа, текстова или симбола”, а овај облик критике често остаје само на површини дела, не продире у слојевитост, не бави се односима између појединих делова композиције, нити се бави ликовима и узрочно-последичним везама које су у основи њихових понашања. За тумачење књижевног дела најупечатљивија је тзв. *стваралачка критика*. По мишљењу психолога ова критика је „продужени аутор”, о чему В. Панић пише: „Пишући о аутору као критичару, Винкелман је истакао да он као критичар највише обраћа пажњу на технику, техничку страну дела, а да његови мотиви делују спонтано и да му често остају нејасни. Он на мотив и не мора да обраћа пажњу, чак и то не би било добро јер би му тако одузео спонтаност. Ипак није тешко прихватити тезу да стваралац мора бити и добар процењивач свога дела, поготову у процесу стварања. Друго је питање како он процењује своје дело у односу на дела других стваралаца, колико себе цени или не цени, колико друге уважава или не уважава. Ту увек долазе до изражаја његове предрасуде и његови психолошки „скотоми”, а највише његов „архетип” који се састоји од априорних константи по којима уметник ствара и процењује. Обичан реципијент у том смислу је слободнији и неутралнији јер његов архетип није тако чврсто формиран и тако активан као код ствараоца. И то је један од разлога да збирна процена тежи меродавнијој оцени”.¹³

Књижевни стваралац је продуктивни субјект, а његово књижевно дело је естетска објективизација с којом се суочава читалачка

¹² Владислав Панић, *Психологија и уметност*, нав. дело, стр. 125.

¹³ Исто, стр. 126.

публика. Никада се неће десити да се оствари идеална, чак ни делимична, подударност између онога што је писац саопштио у делу с доживљајем читалаца и та дистанца ће вазда постојати, али неће умањивати вредност књижевног дела. Ту дистанцу неће моћи да ублаже ни критичари који не држе до личног људског достојанства, већ га продају, јер новац никада није изгубио моћ да влада умовима људи чији је морал слаб, те ће они хвалити и оно што је за покуду, или ће, на виспрен и лукав начин, износити своје мишљење о делу тако да никоме неће бити јасно да ли хвале или критикују. Дело без изразитијих уметничких квалитета неће постати бољим уколико је мишљење критичара позитивно, а вредно уметничко дело остаће да траје као такво без обзира шта критичари мислили и писали о њему. У сваком случају, када је реч о књижевним делима за децу и омладину, претерано хваљење нечега што је просечно је својеврстан геноцид који руши све вредносне критерије до те мере да се критичар, од кога се очекује да буде прави посредник између дела и реципијената, претвара у трговца који по сваку цену води рачуна о новчаном добитку, а не о књижевном делу и реципијентима. Критичар не може бити посредник ако код читалаца ствара несигурност и двоумљење.

Критичари најчешће вреднују књижевна дела у време када су настала и тада их узносе и хвале или их оцењују негативно. То је вредновање дела без постојања временске дистанце. Покаткад протекну многе деценије па се тек онда покаже у којој мери су поједини критичари били у праву или у заблуди. Књижевна дела која су проглашавана за врхунска књижевна достигнућа бивају потиснута у заборав, а она на која је бачена анатама испливавају на светлост дана и тек после протеклог времена критика уочава праве уметничке вредности. Деси се да многи писци оду из живота и не дочекају да буду рехабилитовани. Шта остаје песницима које не схвати време и пре свега људи у њему, посебно они који доносе вредносне судове? Остаје им једино да ће се родити неки нови критичари и да ће захваљујући њима њихово дело доживети ренесансу. Ту ренесансу нису доживели Франце Прешерн, чак ни Станко Враз у словеначкој књижевности, нити Владислав Петковић Дис у српској књижевности. У суштини, књижевно стварање је и својеврсно проклетство, а то проклетство у још већој мери могу да појачају критичари. Необјективна критика сатире писце, руши њихов људски интегритет и креативну енергију. Накнадно трагање за вредностима дела, које у конкретним друштвено-историјским условима настанка, није схваћено, не води увек ка успеху и варљиве су могућности да ће ново објективније вредновање дела приближити дело читаоцима, о чему пише и Ј. Парандовски: „Узалудан је то посао ловити угашени ехо. Речи ко је потоњим поколењима изгледају сиве и безбојне сијале су у атмосфери свог времена попут ужарених метеора...

Књиге поред којих њихови савременици прођу равнодушно имају промашен живот, па чак ни највећа слава код потоњих поколења не може им надокнадити пролеће које их је мимоишло”.¹⁴

Критичар мора да има на уму да једно књижевно дело није апсолутна вредност самим тим што је написано и објављено, јер оно мора да дође у руке читаоцима, пре њих рецензентима, уредницима и редакцијама, мора да успостави дијалог, а као вредност почеће да се „афирмише тек када ступи у хиљаде нових егзистенција у којима суделују читаоци са својим осећањима, идејама и унутрашњим представама”.¹⁵ Претходно значи да и писци временом сазревају, а сазревање не значи апсолутно кидање са свим естетикама из прошлости, о чему је писао велики немачки песник Гете: „Чак ни највећи геније не би далеко дошао када би желео да говори све својом сопственом снагом. Али то не схватају многи врло добри људи и са својим сновима о оригиналности тапкају пола живота у тами... И као да им се Свет на сваком кораку не намеће и од њих ствара нешто и поред њихове глупости...”¹⁶ Пишући о читаоцима, тј. реципијентима, Вук Филиповић подвлачи: „Ради што тачнијих схватања улоге читаоца ми ту улогу морамо схватити као надахнуту активност и облик креативне сарадње. Читалац је онај који усваја и доживљава само дело које је отворено за његов субјективни свет. Феномен поетске слике увек се јавља у перспективи недореченог и привидног, а то је онај слободан простор који омогућава читаочеву сарадњу”.¹⁷

Многи критичари истичу да су читаоци креативни субјекти. То чини и Едел пишући о психолошком роману: „Треба повући разлику између материјала који већина читалаца може схватити у једном роману и оног дела романа који остаје део нашег властитог стања духовног сновиња. Сви ми читамо исте речи у књизи и из њих извлачимо сличан смисао; наш интелект појми оне битне елементе, садржину и податке које нам писац даје; расправљамо о књизи са неким другим читаоцем и потпуно се слажемо у погледу оног што приповест саопштава. Али једно питање стално се понавља: да ли доживљујемо књигу на исти начин? Колико је људи осетило ужас прочитавши неку причу о духовима... да би се после изненадили кад би открили да неки други читалац „није могао ни да је прочита до краја? Колико је читалаца пролило истинске сузе над неком „безначајном романтичном књигом за коју су знали да је нестварна, док су се други само насмејали и слегнули раменима? Између прочитане и проосећане књиге

¹⁴ Ј. Парандовски, *Алхемија речи, Невидљиви савезник*, Култура, Београд 1964, стр. 261.

¹⁵ Вук Филиповић, *Свет књижевног дела*, Јединство, Приштина 1975, стр. 12.

¹⁶ Екерман, *Разговори са Гетом*, Рад, Београд 1963, стр. 30.

¹⁷ Вук Филиповић, нав. дело, стр. 15.

налази се сва она разлика у мишљењу која дели читаоца од читаоца, критичара од критичара. Ретко који читалац може подједнако да доживи роман и интелектом и осећањима”.¹⁸

Када је реч о књижевним делима за децу и омладину, ваља имати на уму њихову машту и изражену способност за сликовито доживљавање онога што су прочитали. Овде се нећемо упуштати у разматрање односа склоности за маштањем код одраслих и код деце, јер тај однос је не само различит, већ се тешко може да одреди у релацији: писац и његова машта – склоност читалаца за маштањем. Понекад је код читалаца мање изражена склоност за маштањем него код писаца, али може да буде и обрнуто. Ипак, када су у питању деца, машта је незаобилазан фактор који утиче на њихово доживљавање дела, тако да се млади читаоци често поистовећују са главним јунацима, на пример у прозним делима, са њиховим понашањем, а уједно она самопотврђују себе и свој идентитет, у ком смислу можемо схватити Фосијоново размишљање о духу читалаца у сталном самоприказивању: „Одлика је духа да се налази у сталном самоприказивању. То је самоприказивање један цртеж који настаје и нестаје, те у том смислу активност духа представља једну уметничку активност... Уопште узев, богатство, снага и слобода слика нису, међутим, искључиво одлика уметника, који понекад може бити и оскудан у овом погледу, док се међу другим људима људи са овим даровима чешће срећу него што се то обично мисли. Сви маштамо. У својим сновима измишљамо не само један низ околности, једну дијалектику догађаја, него и бића и једну природу, један простор с наметљивом и привидном аутентичношћу... Сваком од нас, подједнако, сећање даје један богат репертоар”.¹⁹

Луцидне медитације, афективност, разуђена машта, визионарство, склоност ка авантуризму, интелигенција, читалачко искуство су само неки од фактора који утичу на дечји доживљај дела, а све то треба да има на уму критичар који вреднује књижевно дело за децу и омладину. Духовне способности детета нису у довољној мери развијене у поређењу с одраслим читаоцима, али њихов емотивни свет је богат, посебно њихова машта. Често се дешава да деца, за разлику од одраслих, на другачији начин схватају оно што је обликовано у књижевном делу. За децу су и неки споредни ликови у роману, или неки недовољно карактеризовани ликови, врло занимљиви и напросто се уцртавају живо и упечатљиво у њихову свест. Деца не прихватају дело само из сазнајних побуда, већ и због својеврсне радозналости духа,

¹⁸ Л. Едел, *Психолошки роман*, Култура, Београд 1962, стр. 60.

¹⁹ А. Фосијон, *Живот облика*, Култура, Београд 1964, стр. 80.

као и због онога што бисмо могли да означимо као митско и тајанствено у делу и што треба да открију читаоци бујне маште, нарочито ако је реч у делима која са предмет имају свет детињства: „Свет детињства је веома често и предмет књижевног дела, тачније, – поднебље, амбијент, архајска грађа сећања, док је исто тако и једна афективна психичка клима, надахнути покрет из кога само дело настаје. Комплексна вредност тога феномена може се разматрати књижевно-историјски, стилистички, креативно-психолошки итд. Међутим, на релацијама питања – књижевно дело и читалац, од посебне је важности да у томе феномену сагледамо пре свега ведру психолошку нерватуру, слободну моћ замишљања и радозналости која читаоца води”.²⁰ Читалац се преноси у, како пише о овом питању Вук Филиповић, у „поднебље књижевног дела”, али на том путу, по мишљењу Зденка Шкреба има и препрека: „На његовом животном путу испријечит ће се пред њим сваковрсне запрехе; сваки час ће ударити о несаломљиве и непробојне границе. Има само једна могућност да уклони границе и запрехе из свога живота: кад урони у књижевно дјело... Због тога што нам књижевно дјело открива и приопћује оно богатство живота за којим тежимо, оно у исти мах дјелује на нас, рекли бисмо, као откровење. Ми сами у најбољем случају мутно и нејасно осјећамо што су основне црте људскога живота уопће, а људскога живота нашег доба напосе. Али то што ми сами осјећамо, то нам књижевно дјело открива у слици коју нам пружа и у којој јасно видимо своје проблеме, своје борбе и своје идеале, а често преко тога и људске проблеме, борбе и идеале уопће”.²¹

Митска, привидна и нестварна, а деци толико блиска лепота бајки, открива управо њихову жеђ за књигом, а ту жеђ тешко може да угаси савремено време компјутера, јер књига је нешто што има душу, а дечја машта једино уз помоћ књиге може да се отисне у непознати свет. Ту љубав према књизи уверљиво је изразио Иво Андрић у приповеци *Књига*: „По неколико пута сам одлазио од тог излога па се опет враћао све тако док не стане да се спушта јесење вече и док у излогу не плане светлост и док њен одсјај не падне по мокрој асфалту... Тада је ваљало напустити све то и вратити се горе у махалу свом стварном животу. Али осветљени излог није било лако заборавити. У ноћним дечачким сновима и полусновима излог је блештао и кружио у фантастичним преображајима. То није био више обичан градски излог са књигама него васионска светлост, део неког сазвежђа коме сам тежио са силном жељом, али са болним сазнањем да ми је недостижно”.

²⁰ Вук Филиповић, *Свет књижевног дела*, нав. дело, стр. 27.

²¹ Увод у књижевност: Зденко Шкреб: *Зашто читамо књижевно дјело*, Знање, Загреб 1961, стр. 15, 18.

Историја књижевности и књижевна критика су део науке о књижевности. Дакле, критичар мора да поседује знања из науке о књижевности, а критика треба да се ослања на методолошка, теоријска и естетичка знања, што не значи да треба да буде статична већ, напротив, да непрекидно буде осетљива за нове методе и за суштину нових књижевних текстова и специфичности у њима. У овом смислу треба размишљати и о Јаусовој теорији рецепције. Он се успротивио критичарима, тзв. текстуалистима, приговорио им је да су њихова тумачења уска и да се заснивају првенствено на тумачење књижевног дела као семантичке категорије. С Јаусовом теоријом успоставља се историцизам, што значи да се књижевно дело почиње да проучава преко историцизма, већим делом дијахронијски, а постанак дела тумачи се одређеним друштвеним и историјским околностима. Ипак, треба истаћи да постоји јасна разлика између позитивистичког и рецепционистичког историцизма. Историцизам рецепциониста истиче у први план релацију (уједно и корелацију): писац – књижевно дело – читаоци (реципијенти, примаоци) књижевног и уметничког) дела уопште. Оснивач рецепционистичке теорије, Ханс Робер Јаус, разматрао је проблем деловања књижевног текста и проблем његовог прихватања, тј. примања. Најбитнија одредница Јаусове теорије рецепције је функција примаоца књижевног дела, а ова функција је везана с хоризонтом читаочевог очекивања, из чега произилази закључак да књижевно дело настаје у одређеним друштвеним околностима на захтев примаоца, или, шире, читалаца. Претходно значи да се од писца очекује да задовољи управо оно што од њега очекују примаоци. Хоризонт очекивања треба, по Јаусу, да задовољи:

- а) очекивања од аутора,
- б) очекивања од књижевног дела, и
- в) очекивања од саме књижевности.

Сва претходна очекивања треба да се остваре у конкретним условима, пре свега друштвеним и историјским. Прави предмет Јаусовог истраживања је, ипак, прималац књижевног дела, те ће његов приступ тумачењу књижевног текста бити широко прихваћен као методолошки принцип. У имплицитном слоју оваквог Јаусовог приступа књижевном тексту је и оно што се тиче критике, мада Јаус не третира проблем критике, а то је очекивање да књижевна критика изрекне објективан и конкретан вредносни суд о неком делу, да у том делу открије естетичке вредности и да потенцијалним реципијентима олакша разумевање и доживљај конкретног књижевног текста.

Роман Ингарден истиче да књижевна критика посредује између књижевног дела и читања и открива „места неодређености”, а по Ренеу Велеку, треба да имплицира став и јасан појмовни однос према књижевноуметничком делу: „Књижевна критика и данас мора

да буде оно што је увек била: суђење о књижевним појавама. Уколико то суђење, али и вредновање књижевноуметничких дела или појава хоће да буде озбиљно, оно мора да се заснива на нечему, мора да почива на разумевању појава које просуђује... Да би постојала критика, она мора да добије дискурзивни облик, да прерасте у тумачење, у интерпретацију. Тумачење је у ствари експлицирање, разумевање. Оно се дешава као субјективно разумевање, предузима кораке да изађе из оквира субјективности, да постане интерсубјективно. Тако се, на основу разумевања књижевних чињеница развијају два одвојена, али међусобно повезано процеса: вредновање (суђење) и интерпретација (тумачење) књижевних чињеница”.²² На Велековим поставкама и на његовом инсистирању у доношењу судова о књижевном делу, касније ће његова размишљања допуњавати теоретичари који су у процесу проучавања књижевног дела предност давали мишљењу, тј. подвлачили су предност мишљења о вредности књижевног дела,²³ као и теоретичари који су указивали на потребу да критика мора да поседује стваралачки карактер.²⁴

Књижевна критика има стваралачки карактер, али с напоменом да је примењенија ученицима средњих школа и студентима књижевности и српског језика, да узмемо у обзир само ове две групе реципијената. Млађи реципијенти, ученици основне школе, немају довољно предзнања да би могли да упоређују оно што је исказано у књижевној критици са оним што је у књижевном делу. Отуда се многи писци за децу у предговорима обраћају деци указујући им на оно што може да за њих буде интересантно у књижевном делу. Ученици основне школе нису у могућности да анализирају књижевну критику, јер за њих је примарнији доживљај дела но књижевне критике. Читаоцима који поседују богатије читалачко искуство и знања из теорије књижевности, књижевна критика може да буде од помоћи у разумевању суштине књижевног дела.

Деца се као реципијенти слободно утапају у свет књижевног дела неоптерећена теоријскокњижевним појмовима, стилским формама и поетикама књижевних школа и праваца. Критичар који процењује вредност књижевних дела за децу мора да има на уму да и ако прихвати мишљење да је стваралачка критика „продужени аутор”, то не значи да је дужност критичара да надограђује дело у смислу да у њему проналази оно чега нема, јер није на критичару да дописује дело, већ да јасно истакне вредности и слабости онога што је написано.

²² Рене Велек, Остин Ворен, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд 1965, стр. 61 – 63.

²³ Светозар Петровић, *Природа критике*, Институт за теорију књижевности, Либер, Загреб, 1972.

²⁴ Жан Старобински, *Критички однос*, Књижарница З. Стојановић, Сремски Карловци 1990. стр. 18.

Јасно је да су различите стваралачке побуде писца и критичара. У стваралачком процесу писац полази од онога што је његово лично, субјективно, свесно или чак подсвесно и да он има на уму да ће његово дело бити у једном тренутку пред публиком. Ипак, између деце као рецепијената и писца постоји велика дистанца, не само историјска, психолошка и социјална, већ и искуствена. Писац је, пишући дело, проживео много тога о чему пише, макар да је дело засновано само на његовој имагинацији. Деца тек треба да доживе оно што је у књизи, а доживљај ће бити потпун уколико је садржај дела прилагођен узрасту детета, његовим очекивањима и интересовањима, уопште његовом свету у коме доминира машта. Претходно значи да постоји неписана обавеза писаца за децу да артикулишу садржај дела тако што ће га прилагодити читалачкој публици, а та артикулација ће бити остварена у довољној мери тек ако писац има на уму психолошки развој детета, тј. процес у коме деца сазревају, а са сазревањем шири се њихова спознаја света, мења се укус, потискује се оно што је у мишљењу било наивно и инфантилно, детиње. Добри критичари управо трагају за оним што је у књижевном делу прилагођено деци. Јасно је да су деца прихватила и она књижевна дела која им нису намењена, тј. дела које су писци стварали не размишљајући свесно о деци као читалачкој публици, али доста је писано о томе зашто су деца прихватила управо таква дела, те нема разлога да понављамо оно о чему су писали многи теоретичари и историчари књижевности за децу.

Критичари који вреднују књижевна дела за децу полазећи искључиво од сопствених импресија могу да пруже објективне процене уколико успеју да открију у делу оно што је загонетно, а што је, у суштини, порука дела, јер књижевно дело „се непрестано може користити да би се показало где и како је критичар одступио од њега, али се у процесу излагања то наше разумевање модификује, па се и нетачна верзија показује продуктивном”.²⁵ И када критичар вреднује књижевна дела непосредно по њиховом објављивању, он никада не чини апсолутни раскид с традицијом, већ напротив, књижевна традиција треба да му послужи да обликује своје вредносне критерије. „Разумевање књижевног текста подразумева две ствари: одговарајућу књижевну традицију или растегљив образац за текстове и критику која помаже у обликовању овог обрасца и служи као водич за његову интерпретацију, која нас у најмању руку припрема за комплексност књижевног израза... Једино у шта можемо бити сигурни јесте да је књижевно разумевање дводелно: оно тражи књижевне дискурсе и књижевно-критичке дискурсе”.²⁶ Најрадикалнији теоретичари рецепције не инси-

²⁵ Жан Старобински, *Критички однос*, Сремски Карловци 1990, стр. 18.

²⁶ Хефри Хартман, *Књижевни коментар као књижевност*, Књижевна критика, Београд 1983, 2, стр. 95.

стирају на пријему дела од стране обичног примаоца, већ од стране „идеалног” реципијента, те не воде рачуна о томе да деца, као реципијенти, тешко могу да се подведу под категорију „идеалног” примаоца, посебно у ситуацијама када је пред њима књижевно дело које не може да их заинтересује, што за последицу има неустављање разумевања између писца, књижевног дела и реципијената. Претходно значи да је критичар у обавези да књижевном делу приступи као вишесмисленој структури, да пронађе јасан методолошки поступак за свако појединачно дело, а тек након тога да врши објективистичко истраживање, интерпретацију и вредновање.

Развој књижевне критике се обично везује за романтизам, мада се њени корени налазе и у делима античких филозофа и писаца, код Аристотела, у чијој опозицији Платону је „садржана критичка самосвест, потом у Платоновим делима (*Гозба, Федар, Држава*), али и код других, на пример у Хорацијевим посланицама, у Аристофановом делу *Жабе* итд. Ипак, многи проучаваоци књижевности књижевну критику везују за романтизам,²⁷ јер сматрају да се тек тада књижевност, и у опште уметност, отвара за успостављање шире комуникације с публиком. Од романтизма надаље критика се обликује, о чему је у својој докторској дисертацији *Место књижевне критике у тумачењу књижевног дела у настави*²⁸ писао Миодраг Д. Игњатовић, као: биографска, позитивистичка, импресионистичка, социолошка, реалистичка, психологистичка, марксистичка, разумевајућа, стилистичка, лингвистичка, формалистичка, нова америчка критика, феноменолошка, структуралистичка, деконструктуристичка. Посебно би било важно пратити, дијахронијски, како се развијала српска књижевна критика везано за литературу за децу и омладину и у којој мери је утицала на афирмацију ове књижевности, али то би превазилазило оквире овог рада.

Задржаћемо се на оним специфичностима књижевности за децу и омладину које ваља да имају на уму критичари који се баве поетиком ове књижевности. Већ смо истакли да је подела на „озбиљну” и „неозбиљну”, или на „велику” и „малу” књижевност неодржива и да има једино оправдање уколико желимо да направимо дистанцу између садржаја, дакле тема, мотива, композиције, стила, језика и слично између књижевности за децу и књижевности за одрасле. Књижевност за децу је уметности као и књижевност за одрасле, а већ смо истакли да је не треба посебно издвајати без обзира што она има специфичне одреднице у погледу тема, мотива, садржаја итд.

²⁷ Петар Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Књижевна заједница, Нови Сад 1985.

²⁸ Поменуто докторску дисертацију Миодраг Д. Игњатовић одбранио је на Филозофском факултету у Нишу 2000. године.

Најједноставније речено: једно књижевно дело је уметност без обзира да ли је намењено деци или одраслима. Са оваквим схватањем не слажу се *многи теоретичари*. Ново Вуковић наводи у свом уџбенику *Књижевност за дјецу и омладину* мишљење француског теоретичара изнето у ревији *Модерна времена* (*Les Temps Modernes*): „Концепт литературе за дјецу је промашај. Могла би се извршити подјела на два сектора: у први бисмо могли ставити албуме – који се адаптирају за потребе дјетета и који, право говорећи, нијесу литература... Други сектор садржи књиге – у егзактном значењу ријечи – и испуњава умјетничке захтјеве. Али онда каква је разлике са оним намијењеним одраслима”.²⁹

Чињеница је да постоје многе књиге које су писане и за децу и за одрасле. Није оправдано посебно издвајати књижевност за децу и омладину од књижевности као свеукупне уметности, нити пак претеривати у истицању аутономности литературе за децу. Критеријум **старосна доб**, више путе истицан, када је реч о књижевности за децу, доста је неуубедљив, јер и старији људи читају многе књиге намењене одраслима, али често и оне које су писане за децу. Књижевност за децу има многе посебности, али то није довољан разлог да се повлачи оштра дистанца између ове и књижевности за одрасле. Сматрамо неозбиљним тврдње противника књижевности за децу да би, уколико се прихвати да постоји оваква књижевност, онда би се могло рећи да постоји књижевност за домаћице, за војнике, за занатлије, за сељаке и слично. На страну шта раде и како се понашају издавачи код одабирања дела која ће штампати и тенденциозно намењивати појединим социјалним групацијама, јер они једино полазе од критеријума новца и зараде, а не од естетичких критерија. За добро дело није од важности критериј старости. Не треба да нас антрополози и психолози посебно убеђују да између детета и одраслог човека постоји разлика и својеврстан несклад. **Курт Вернер Пеукерт** пише: „Тај несклад одређује књигу за дјецу на разне начине и она њему уопште може да захвали за своју егзистенцију”.³⁰ „Књижевност за децу није ни примењена ни изворна уметност већ је, јасно речено, уметност, и не постоји један у свему прецизан критериј по коме би се она могла да издвоји из књижевности

²⁹ „Le concepte de littérature enfantine (...) batard. On pourrait la diviser en deux secteurs: un premier - mettons les albums – qui s’adopte aux besoins de l’enfant et qui n’est pas littéraire V proprement parler... Un second secteur comporte des livres – au sens exact du mot – et relève de l’exigence artistique. Mais alors quelle différence avec une rubrique consacrée?” Цитат према Marc Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris 1975. str. 179. Предео у поменутом уџбенику Ново Вуковић, издање Универзитетска ријеч, Никшић 1989, стр. 12.

³⁰ Вернерово мишљење наводи Ново Вуковић у већ поменутој књизи, а преузима га из часописа „Детињство”, Нови Сад, бр. 4, 1979, стр. 25. Kurt Werner Peukert, *Прилог антропологији књиге за дјецу*.

као целине. Књижевност за децу је органски део књижевности уопште, а то показују и многе народне умотворине намењене деци, јер од вајкада су одрасли размишљали, смишљајући приче, песме и бајке и о најмлађима. Критичари који се озбиљно баве вредновањем књижевности за децу ваља да имају на уму да постоји разлика између назива **дечја књижевност** и **књижевност за децу**. Дечја књижевност, напосто, не постоји, већ постоји дечје литерарно стваралаштво, мада поједини критичари у називу **дечја књижевност** налазе разлоге за ову књижевност у њеној аутентичности и аутономности у области књижевно уметничког стварања, док у називу **књижевност за децу** проналазе оно што је **намена**, те у том смислу повлаче дистанцу између поменутих назива.

Чињеница је да књижевност за децу и омладину постоји и да јој нико не може да оспори егзистенцију. То је јасно сваком искусном и објективном критичару који вреднује књижевна дела за децу, као и то да приликом вредновања неће користити исте критеријуме као кад вреднује књижевна дела за одрасле. Претходно не значи да ће се критеријуми вредновања разликовати у потпуности, већ да ће критичар више водити рачуна о ономе шта је и у коликој мери прилагођено деци, њиховим психолошким могућностима доживљаја садржаја, језика, композиције, једном речи – дела као целине. Нормално је да ће свет у књигама за децу бити поједностављен и да ће писци избегавати херметизам, иронију, сарказам, тешке алегорије и непримерена поређења, теме које више одговарају читаоцима са искуством, зрелим читаоцима чији интелект је у могућности да схвати и оно што је пренесени смисао садржаја и порука дела и слично. У сваком случају, и када је свет поједностављен у књигама за децу, то не значи да код добрих писаца он не представља целовиту и јасну визију. Свако удаљавање од света детињства и од детета, од његових мисаоних могућности, од онога што је суштина дечјег бића, што ће рећи од игре, авантуризма, маште, снова и слично, значи испразно вербално складање речи које неће успети да изазову код деце радозналост. Деца су чисти хедонисти и нису оптерећена претешким и компликованим друштвенополитичким дешавањима, рефлексјама одраслих које су вишесмислене и само одраслима јасне, а то је оно што критичари морају да имају на уму. За разлику од одраслих деца нису у тој мери отуђена и оптерећена социјалном проблематиком, већ су више окренута себи, а и када су у ситуацији да се суочавају са оним што угрожава њихово детињство, она поседују природне механизме самоодбране, макар то било њихово повлачење у машту и у снове, у имагинарни свет без бура и оркана. Деца ће лако „прогутати” и књиге које су етичко-дидактичке под условом да дидактика није у тој мери тенденциозна да изазива одбојност. Од критичара се очекује да имају на уму и мишљења претходника који су негативно писали о књижевности за децу, а многи од њих су је у потпуности негирани, попут Бенедета Крочеа, који пише: „Књиже-

ност за децу никад није оно што писци пишу, већ оно што деца читајући прихватају и задржавају за себе, одабирајући и пробирајући. Дела које у литерарном смислу нису ни осредња или су напросто смешна, могу годити овом добу, јер задовољавају његове сентименталне потребе”.³¹ Антонио Лугли пише да је критичар дужан да вреднује не само естетски учинак књиге, већ и психолошки учинак „на оном нивоу који је одавно прерастао”, а да би „постигао ову нову, неухватљиву равнотежу и поново открио детињство, литерарни истраживач ће се морати отиснути на готово немогуће путовање у сећање. На том путу, осим срећном интуицијом дечје душе, он ће се помагати основним спознајама модерних психо-педагошких теорија”.³² У својој књизи *Storia della letteratura per la gioventu*, Antonio Lugli наводи Манзонијеве речи о ономе што је педагошка намена која би спречавала битан циљ уметности, а тај циљ је, у суштини, имитација истине: „Понудити тој јадној деци стил њихових година, значило би узети их за садржај дела чији би требали бити циљ. Тако сама простодушност, која је највећи чар те врсте дела што су само игра уметности, постаје камен спотицања уместо да буде средство подучавања”.

Критичари који се баве поетиком књижевности за децу не смеју да буду оптерећени негативним мишљењима других теоретичара и филозофа, најчешће оних из прошлости, који су, попут Бенедета Крочеа оспоравали могућност деци да се приближе „чистој уметности а да ни сами нису изнели јасан став шта подразумевају под појмом „чиста уметност”. Истини за вољу, а зарад објективности, Кроче је дозвољавао да деца, ипак, могу да прихвате неке књиге и да за исте кажу да им се свиђају, да су их доживела на свој начин, прецизније – „могућност” да се њиме може свидети извесна врста књига које имају нечег уметничког (*dell'artistico*), али садрже и изванестетске елементе који нису у свеукупности литерарно мотивисани, а ни добро усклађени: радозналост, смеле пустоловине, ратни и други подвизи”.³³ Скоро да је истоветно мишљење изнео Марио Валери, по коме се скоро не може „говорити о књижевности за децу ако се уметност посматра искључиво у њеном закључном моменту, али ако је посматрамо као развитак естетичког осећаја који се показује у сукцесивним самосталним облицима, тада ће књижевност за децу у том процесу имати своју функцију, па иако ће њен израз бити ограничен с обзиром на концепцију чисте уметности, то ће бити само у корист обликовања саме уметности”.³⁴ Валери пише: „ако се дело свиђа деци која нису оптерећена

³¹ Antonio Lugli, *Проблеми повијести књижевности за дјецу*, „Умјетност и дијете”, Загреб, бр. 23, стр. 7.

³² В. Croce, *Pagine sparse*, 1943, str. 301.

³³ В. Croce, наведено дело.

³⁴ М. Valeri, *Il ragazzo e la letteratura*, Bologna, 1957, 105, 106.

искуством, наравно да сви неће у њему једнако уживати”. Поменути филозофи заборављају да дете у суштини има свој мит детињства и да оно живи у свом свету, те је спорна и тврдња неких филозофа да се књижевност за децу и књижевност за одрасле разликују по дидактичкој намени, јер у суштини свака је уметност васпитна, само је питање облика и принципа који треба да су у функцији васпитања и формирања укуса.

Словеначки историчар књижевности Маријан Крамбергер износи мишљење да у социологији књижевности „дете наступа као самостални слој публике са својеврсним потребама и специфичним захтевима, слој за који треба писати посебне литерарне текстове. Књижевност за децу је сума и органски корпус таквих текстова који садржајно и формално одговарају постулатима емпиричко-психолошке дефиниције детета”.³⁵ Он такође истиче да је књижевност за децу редукција књижевности и пореди је с „високом” литературом указујући да је ова књижевност „наивна уметност” и да се као таква „напаја из инфантилног ресидуума у личности одраслог писца”.³⁶ Сличног је мишљења и Милован Данојлић који се бавио феноменом песме за децу и увео појам „наивна песма”. Није познато у теорији књижевности да постоји наивна уметност нити наивна песма, јер уметност је оно што је вредно и што се временом показало као трајна вредност, без обзира да ли је реч о народној или о ауторској уметности, тј. о народним или ауторским делима. Уосталом, шта значи појам „висока” уметност? Значи ли да постоји „ниска” уметност? Или **наивна песма**? Значи ли да постоји **ненаивна**, или **озбиљна** песма? Шта је у основи размишљања поменутих теоретичара? Једноставно, они полазе од чињенице у којој је мери писац књижевног дела за децу успео да комплексно и дубоко сагледа судбину човека у свету и суштинска питања живота. Заборављају поменути и многи други теоретичари да се претходно не очекује од књижевности за децу, али и то да постоји психички развој детета, да оно постепено сазрева и усваја нове појмове, да се у том сазревању шире његови сазнајни видици и да је довољно да се ова књижевност бави темама које су из света детињства, дакле оним што је прилагођено деци.

За вредновање књижевности за децу и омладину, треба посебно истаћи, да је безвредно све оно што су о овој књижевности писали они теоретичари који јој нису признавали легалитет, самосвојност и егзистенцију, јер ова књижевност је, упркос и позитивним и негативним мишљењима о њој, реалност која постоји. Књижевност за децу и омладину је уметнички феномен и нема теоријских и научних чињеница које га могу оспорити. Када се пише о овом феномену,

³⁵ М. Крамбергер, *Деца књижевност – шта је то?* Нови Сад, 1970, 16.

³⁶ Исто, стр. 16.

ваљало би, ипак, полазити од доказаних вредности, тј. од оних писаца чије је књижевно дело за децу и омладину не само српска, већ и европска и светска литерарна баштина. Али, и када полазимо од таквих писаца, тешко је да се утврди један вредносни систем и истоветни критерији од којих ће се полазити у оцењивању вредности ове књижевности, а то, уосталом, важи и за друге уметности. Уместо да се критичари упуштају у бесмислена доказивања да ли је књижевност за децу и омладину уметност или није, а јасно је да је уметност, захваљујући је да, приликом вредновања, имају на уму неке од незаобилазних специфичности ове књижевности: свет детињства, аутентични видови дечјег живота, сазнавање детета помоћу властитог искуства, начин дечјег доживљавања и виђења света, преплитање имагинарног и реалног, дечја игра, дечја машта и фантазија, тематика у књижевности за децу (дете, игра, природа, људска занимања, мајка, родољубље, историја, социјални мотиви, љубав, авантуризам, животиње, играчке...), нонсенс, лудички мотиви, хумор, оптимизам, ведрина, језик, стил, композиција, однос дидактичног и естетског, фантастика (научна и ониричка), мистериозност и све друго што је у складу с мишљењем француског писца Клода Алвина: „Дечји свет није свет простора, то је свет времена, свет четврте димензије”. Једино што се, као најбитније, очекује од критичара је да објективно потврде да је књижевност за децу естетски феномен и у којој је то мери.

ЛИТЕРАТУРА:

- Љубомир Недић, *Из новије српске лирике*, Београд 1893.
Лаза Костић, *О Јов. Јовановићу Змају*, Сомбор 1902.
Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1914.
Богдан Поповић, *Огледи из књижевности*, I, Београд 1927.
Увод у књижевност: Зденко Шкроб: *Зашто читамо књижевно дјело*,
Знање, Загреб 1961.
Л. Едел, *Психолошки роман*, Култура, Београд 1962.
Екерман, *Разговори са Гетеом*, Рад, Београд 1963.
А. Фосијон, *Живот облика*, Култура, Београд 1964.
Ј. Парандовски, *Алхемија речи, Невидљиви савезник*, Култура, Београд
1964.
Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Нолит, Београд 1968.
Вук Филиповић, *Свет књижевног дела*, Јединство, Приштина 1975.
Теодор В. Адорно, *Естетичка теорија*, Нолит, Београд 1979.
Владислав Панић, *Психологија и уметност*, Завод за издавање уџбеника
и наставних средстава, Београд 2005.

Slavoljub Obradovic

CRITICISM IN THE FUNCTION OF PERCEIVING CHILDREN'S LITERATURE

Summary

Children's literature is an artistic phenomenon, and there are no theoretical or scientific facts which can deny it. Children's literature criticism must rely on methodological, theoretical and esthetic data, which does not imply that it should remain static. Quite the contrary, it should continually be receptive to new methods and to the core of new literary texts and their idiosyncrasy. A critic dealing with children's literature evaluation must not be burdened by the inconsistency as the result of the division into „major' and „minor", „serious" and „trivial" literature, as it is clear that literature is an indivisible whole, and the differences between the works for children and the young and those intended for the adults should not be a standpoint in passing evaluative judgments.

Снежана Божић¹Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

**МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП ОДЛОМКУ „ОТКРИЋЕ”
ИЗ РОМАНА ДЕОБЕ ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА**

САЖЕТАК: Рад представља методичку припрему (апликацију) за обраду одломка „Откриће” из романа *Деобе Добрице Ћосића* у осмом разреду основне школе. Указује се на потенцијално оствариве циљеве (образовне, васпитне и практичне) и детаљно описују садржај и динамика рада на часу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: методички приступ, обрада књижевног одломка, мотивисање ученика, међупредметна корелација, самостални стваралачки рад, само-едукација

Циљеви обраде одломка

Образовни циљеви: Подстицати и мотивисати ученике на читање, доживљавање и проучавање књижевног одломка. Пружити им основне информације о књижевном стваралаштву Добрице Ћосића, посебно о његовом роману *Деобе* у коме се налази одломак предвиђен за обраду на часу. Извршити почетно и завршно локализовање одломка, односно упознати ученике са садржином првог поглавља романа из кога је издвојен. Настојати да ученици, нарочито у уводном делу часа, своја размишљања о одломку повезују са чињеницама које су им познате из историје, актуализовати и проширити њихова знања о Другом светском рату.

Направити атмосферу у којој ће бити остварен снажан уметнички доживљај текста. Дејством експресивне музике композитора Александра Скрјабина² која ће пратити интерпретативно читање и сам

¹ nena-d@filfak.ni.ac.rs

² За подстицање чулне маште и појачавање емотивног доживљаја ученика у настави се успешно користи пригодна музика. То је посебно оправдано приликом обраде књижевних текстова чији аутори и сами говоре о утицају музике на настанак њиховог дела, као што је то случај са Добрицом Ћосићем и његовим „Открићем”. Писац сведочи да је сцене колективног монолога у цркви писао управо снажним утицајем *Екстазе* руског композитора Александра Скрјабина, коју је у то време интензивно слушао и која му је „својом драматиком била подстицај писању 'Открића' у *Деобама*.” (Добрица Ћосић, „*Деобе* нису идеолошки роман”, *Књижевност*, 9/10, Београд, 1997, стр. 1625/1626) Зато приликом обраде одломка из овог његовог дела интерпретативно читање може бити пропраћено управо наведеном композицијом.

разговор о тексту, појачати рецептивни доживљај ученика и додатно их мотивисати за проучавање одломка. Испитати на који начин су доживели и разумели остварени спој литерарног и музичког. Подстицати ученике да образлажу своје утиске издвајајући и коментаришући емоционално најупечатљивије делове одломка. Проучити предметност одломка кроз свестрану анализу колективног портрета народа заточеног у цркви. Откривати начине уметничке транспозиције историјских чињеница. Уочавати и издвајати истакнутије мотиве у тексту, као и психолошке и емоционалне механизме који управљају поступцима људи и њиховим понашањем. Сагледати на који начин они испољавају своје мисли и осећања у екстремној животној ситуацији и на основу тога изводити закључке о њиховим особинама, обичајима, начину претходног живота и размишљања.

Уочити примењене стваралачке поступке. Утврдити доминантан облик приповедања, као и његову функцију у тексту. Истаћи битне карактеристике језика и стила Добрице Ћосића у овом одломку.

Проучити идејни слој текста: издвојити и истаћи важније поруке.

Подстицати ученике на активно коришћење уџбеника – *Читанке за 8. разред*³ – током проучавања текста, као и на њихово додатно ангажовање у том смислу: на самостално сазнавање основних биографских података о писцу штампаних у „Азбучнику писаца” на крају *Читанке*, и, посебно, приликом упознавања са књижевнотеоријским појмовима *колективни портрет* и *полилог*, које је овом приликом потребно усвојити.

Васпитни циљеви: Читањем, доживљавањем и разумевањем текста књижевног одломка и музике којом је читање и проучавање пропраћено, развијати уметничке склоности и сензибилитет ученика, као и њихову укупну културу. Побуђивати њихово интересовање и љубав према свим видовима уметничког изражавања (књижевном, музичком, ликовном, сценском..).

Касније, у току интерпретације одломка, провериће се како су ученици доживели такав спој музике и текста, да ли су могли да доведу у везу драматику једног и другог уметничког израза. На овај начин се, поред јачања воље и радозналости за слушање интерпретативног читања и интензивирања уметничког доживљаја, остварује и корелација између различитих области испољавања људског духа, али и врши позитиван утицај на развој уметничког сензибилитета и укупне културе ученика. (Више о томе у: Снежана Божић, „Мотивисање ученика за читање, доживљавање и сазнавање романа Добрице Ћосића”, *Школски час српског језика и књижевности*, часопис за методiku наставе српског језика и књижевности, година XXV, бр. 3-4/2007, Београд, 2007, стр. 35-51)

³ Љиљана Бајић и Зона Мркаљ, *Читанка за 8. разред*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006, стр. 100-102.

Подстицањем ученика на уживљавање у догађање описано у одломку, јачати у њима осећање алтруизма, хуманости, потребе и способности разумевања и саосећања са људском патњом. Указивати на смисао и вредност развијања позитивних и толерантних односа међу људима у различитим животним околностима, на предности квалитетне и добронамерне комуникације. Истицати значај вере у људском животу. Развијати поштовање ученика према цркви увиђањем значаја који је она одувек имала у животу народа.

Осуђивати рат, осветништво и насилничко решавање конфликта. Усмеравати ученике на уочавање антиратних и хуманистичких идеја тексту, на њихово извођење и истицање у виду што већег броја порука.

Практични циљеви: Развијати код ученика пријемчивост и способност за доживљавање и проучавање књижевног одломка. Подстицати њихову чулну машту, фантазијско и логичко мишљење, као и вештину аналитичко-синтетичког бављења књижевним текстом. Развијати способност уочавања и тумачења стваралачких поступака писца и елементарних уметничких чинилаца дела – мотива, тема, облика казивања, карактеризације ликова... Упознати ученике са новим књижевнотеоријским појмовима које би требало да трајно усвоје и примењују (колективни портрет, полилог). Оспособљавати их за препознавање особености језика и стила књижевног дела. Развијати ученичке потенцијале за уочавање етичких и естетских вредности уметничког текста. Навикавати их на употребу уџбеника и самодукацију.

Развијати културу говора, комуникације и општу културу ученика. Подстицати њихову читалачку радозналост побуђивањем интересовања за боље упознавање са делом Добрице Ћосића, пре свега са његовим романом *Деобе* али и са *Временом смрти*, из кога ће у истој школској години обрађивати одломак.

Подстицати и развијати креативност, маштовитост, књижевни и уметнички сензибилитет ученика њиховим ангажовањем на адаптацији прозног у драмски текст. На тај начин њихова интересовања и размишљања са проученог одломка ширити ка стицању сазнања о режији, сценографији, костимографији и музици, као најважнијим елементима позоришне уметности. Драматизацијом обрађеног текста омогућити ученицима увежбавање експресивног, изражајног и доживљајног читања, развијање њиховог глумачког талента, јачање способности емпатије.

Јачати код ученика свест о значају који за живот и духовни развој човека има стално сусретање са оним иманентно хуманистичким и позитивним у свакој уметности, било да је реч о књижевности, музици, позоришту, вајарству...

Динамика рада

Одломак из првог поглавља романа *Деобе* предвиђен је за обраду као школска лектира у осмом разреду основне школе. Изабрани одломак и садржину везног текста који се налазе у *Читанци* пожељно је у поступку локализације, пре интерпретативног читања, допунити додатним информацијама и читањем још неких места из интегралне верзије „Открића”, што би требало да допринесе снажнијем доживљавању и бољем разумевању дела текста који ће бити проучаван на часу. Наставник ће то постићи продубљивањем приче о разлозима затварања сељака у цркви, настојањем да дочара атмосферу страха, ишчекивања и неизвесности која је међу заточеним људима владала:

Радња романа Деобе Добрице Ћосића временски је смештена у период Другог светског рата. Ово обимно дело бави се антифашистичком и, у већој мери, антикомунистичком борбом српских четника, односно грађанским ратом у Србији који је трајао од 1941. до 1944. године. У првом делу романа, по многим мишљењима најдраматичнијем и уметнички најуспелијем, Ћосић остварује колективни портрет српског народа преко слике мештана села Трнавe које су Немци затворили у цркву. Овим делом смештеним на почетак романа, Ћосић је наговестио колико је тај сеоски колектив непосредно по избијању рата већ био сазрео за деобе које ће у току рата уследити и којима се писац у свом роману бави.

До немачке одмазде над невиним становништвом Трнавe дошло је због оружане акције тек формираног партизанског одреда у којој је убијено петнаест и рањено осам Немаца. За сељаке је осветнички долазак Немаца у село право откриће стихије страха који их опседа од тренутка када почињу да их ишчекују до коначног трагичног расплета. Мештане Трнавe које нису одмах убили Немци сатерују у цркву, грубо, силом, без објашњења. Ћосић то овако описује:

Они, Немци, зелени а неми, говоре само кажипрстима на окидачима, с кундацима неодвојиво срасли, и споро, корак по корак за својим псима, заједно с њима, заривају се у село, у шљиваре, у сењаке, у сулуда и кратка бежања, да ништа не промакне, да се све похвата [...] Муницију не штеде, има је много више него народа у гуњевима и шајкачама [...] Многи беже, чују и ништа не чују; преко плотова и други беже, крију се, откривају, где год се скрију откривени су; од пушака и митраљеза ломи се небо, чисто, без ветра [...] збијени у

С. Божић, *Методички приступ одломку „Откриће“ ...*

гомилице, пред пушкама и псима, иду ка цркви, са свих страна ка цркви. Црква се стално пуни народом из светлости, из смрти и пуцњаве.⁴

Читалац прати осећања и понашање људи затворених у цркви чије се реакције смењују у зависности од тога како на њихову уплашену и успаничену свест делују спољашњи подстицаји: стални уласци Немца који им се са различитим захтевима и питањима обраћа на српском, ниско ударање чекића о зид цркве, са спољашње стране, бирање двојице да изваде камење из темеља да би се ту сместио експлозив, сазнања да је село запаљено, да ће црква бити минирана и да се нико неће спасити....

Одломак који се налази у читанци тиче се ситуације настале у цркви након првог уласка Немца који од затворених људи тражио да се преброје.

Следи интерпретативно читање текста⁵ које ће пратити музика – *Екстаза* Александра Скрјабина.

Након што наставник прочита текст и допусти ученицима да среде прве утиске, почиње интерпретација, односно колективно изучавање књижевног текста.

Размислите о томе који део прочитаног одломка бисте издвојили као најупечатљивији, најдраматичнији. Подвуците и прочитајте наглас место које је на вас оставило наснажнији утисак. Објасните због чега. На који начин је музика која је пратила читање текста утицала на ваши доживљај? Како то објашњавате?

Пошто је не само прочитани одломак, већ и цео први део романа *Деобе* остварен под јаким емотивним набојем и са израженом

⁴ Добрица Ћосић, *Деобе I*, Дела Добрице Ћосића, коло I, књига 3, Београд: Филип Вишњић, 2000, стр. 25, 28, 29, 31, 32. Сви цитати биће навођени по овом издању, са бројем стране у загради иза цитата.

⁵ Својом дијалогском формом, без описа, наративне и класичне интерпункције, динамиком смењивања реплика, специфичним убрзаним ритмом, сведеношћу на елементарно и израженим емоционалним набојем – текст „Открића” представља читачки изазов за наставника. Он треба да га презентује тако да ученици могу да га доживе и разумеју, да могу с текстом да успоставе мисаоно-емотивну спону. То заиста није лако и зато је важно да се наставник за интерпретативно читање одломка на часу добро припреми гласним говорно-изражајним увежбавањем читања код куће. (На важност наставникове припреме за интерпретативно читање скреће се пажња у приручнику аутора Александра Лаковића *Настава српског језика у 8. разреду основне школе, Планови рада и модели стручно-методичких припрема*, Београд, 1993, стр. 90)

драматичношћу, којима је циљ да се читалац већ на самом почетку романа снажно емотивно и мисаоно покрене, могу се очекивати заиста различити одговори ученика на питања о томе како су доживели текст и поједина места у њему. Наставник ће их подстицати да своје импресије изазване текстом сагледају аналитички, да се потруде да „осете осећај” (Богдан Поповић) и да о томе говоре. Очекује да ученици издвајају она места у тексту која су им била упечатљивија од других, на пример сцену у којој девојке покушавају да умилостиве Немца изговарајући најлепше речи нашег језика, на шта он реагује потпуно нељудски (прочитати одговарајуће делове текста). Претпоставка је, такође, да ће музика Скрјабина – експресивна, снажна, грандиозна, која „слушаоца фантастично транспонује у други свет”⁶, деловати подстицајно на њихов доживљај текста, ојачати га и продубити, покренути емоције и мисли ученика. Наставник ће их подстицати да о томе говоре, да описују свој синестезијски доживљај.

(Очекивани одговори ученика: „Мени је било посебно потресно то што су у цркви били затворени не само одрасли, него и деца, бебе..” / „Слике које су ми се у глави рађале док сам слушао текст уз музику која их је пратила постајале су још снажније, упечатљивије, као да сам гледао сцене неког тешког и мучног ратног филма.” / „Замисљала сам лица тих људи које затварају, њихову изbezумљеност од страха, опирање и гужву у цркви, плач детета... Текст је тужан и потресан, а музика коју смо слушали својом силовитошћу је то додатно истакла.” / „Мени је било чудно то што су људи мислили, што су се надали, да ће некако умилостивити Немца, види се да нису били свесни онога што их је снашло..” и сл.)

Погледајмо сада почетак, уводни део текста. Уочите основни мотив који се ту јавља. Размислите, шта је увођењем тог мотива постигнуто на плану значења?

Опишите како заточеници реагују на светлост која се прелама црквом. О чему размишљају док је гледају? Пронађите и друга места у тексту на којима се овај мотив јавља. Објасните због чега је он важан и истакнут.

Одломак у *Читанци* започиње описом светлости која продире у таму цркве и то је централни мотив уводног дела текста. Тако је одмах супротстављено светло и тама, отворен и затворен простор (слобода и заточеништво), и тим контрастом наглашена је драматичност описаног збивања. Светлост је напољу, она остаје *иза* људи

⁶ Навод из рецензије аутора Атеса Орге на омоту музичког CD-а: SCRIABIN, Symphonie No. 3, *The Divine Poem, Poem of Ecstasy*, Moscow Symphony Orchestra, Igor Golovschin, 1997 HNH International Ltd, 1996, са енглеског превела С. Б.

које убацују у таму цркве. Само у млазевима она се пробија приликом отварања црквених врата и кроз висок и узан прозор цркве. Тај зрак који се, „блистав и густ”, распростире унутрашњошћу цркве, засипа и оживљава полијелеј, претварајући га у замишљено огњиште које људе у моменту асоцира на дом, породицу: у главама севају сећања на „венчања, свадбе и крштења”. Сећања су сада свирепа и болна, јер припадају неком прошлом, заувек изгубљеном животу. Сноп светлости „пренерази људе, наду и сузе”, јер у тренутку они схватају потпуну безизлазност свог положаја. Светлост више не буди наду – она је одједном „претња” и „велика опомена”. Од тог осећања губитка и безизлаза људи додатно клону, потпуно обамру и укоче се: „не би ни стопу даље, ни стопу ближе светлости која пресеца и дели цркву.” Та светлост више нема никакве везе с њима, они су за њу изгубљени.

Светлост, као ознака свега што је било и будућности које неће бити, као одблесак наде или очаја што заточене људе на моменте прострели свешћу о животу који су изгубили, јавиће се још неколико пута у одломку, а изражено је место овог мотива и у целом првом делу *Делоба*. (Задржаћемо се само на местима у којима се мотив светлости јавља у одломку у *Читанци*.) Поред претходно анализираних пасуса са самог почетка одломка, овај мотив јавља се и у опису тренутка кад се отварају врата и кад у цркву улази немачки војник: „Врата се отварају, улази светлост, снажна, чиста, па Немац стаје у њу и гледа дуго”. Наступа дијалог са њим у коме се чују и ове две реплике: „Зар не видите колика је светлост земљу обасјала” и „Кад је дан био овако блистав и светао као овај”, а у тишини претходне ноћи су „звезде падале”. Неки од сељака упућују их Немцу и људима око себе, потврђујући тим речима чињеницу да они страдају у име целог народа, да ту окупљени и заробљени заправо представљају целу земљу, о чему говори Милош Бабовић, али га Немац не разуме, као ни многи од затворених сељака. Тако се симбол светлости повезује са симболом жртве, а све то додатно је појачано избором места на коме људи страдају – чистотом, светошћу и духовном светлошћу цркве. На тај начин долази до усложњавања симболичких значења текста, јер у свести читаоца, као и у свести затворених сељака, жртва и црква најчешће евоцирају мисао о Исусовом страдању. (У једној од сцена које се не налазе у одломку у *Читанци*, распети Исус, коме се све време усрдно моли већина заробљених у цркви гледајући га на зиду изнад сопствених глава, поново ће страдати – звук укуцавања ексера и смештања експлозива у темеље цркве, које сељаци само чују а не виде, јер Немци то раде са спољашње стране, изазива колективну халуцинантну визију забијања чавала у већ разапето тело Исусово, из кога поново прокапава густа црквена крв.... Врхунац бола и људске патње сељаци доживљавају прихватајући га и као свој усуд; у том поистовећивању сопственог са страдањем Исусовим, они схватају да им нема спаса...)

Последње место на коме се у овом одломку јавља мотив светлости је на крају, кад од звука најлепших српских речи, које, добијајући на снази, од песме почињу да звуче претеће, Немац устукне, а „светлост уђе дубље у цркву, обасја још неколико глава”. Немац извлачи револвер и пуца увис, људи су занемели. Та светлост која увек прати појаву Немца такође упућује и на *ограниченост слободе*, тј. неслободу сељака заробљених у цркви. Од тог немачког војника зависи количина пропуштене светлости – светлост се појављује *иза* његових леђа кад год отвори врата и крочи у унутрашњост цркве. Аналогно томе, од њега, обезличеног („Немац”, „војник”), дакле *типичног* представника непријатељске војске у ратној акцији освајања и поковања, зависи и живот заробљених сељака..

Снопови светлости, попут рефлектора, усмеравају пажњу читаоца на поједине сцене и моменте дешавања у цркви, откривајући и појачавајући спољашње и унутрашње изразе патње на заточеницима... Укупно, мотив светлости доприноси снажнијем доживљају трагичног које носи текст у целини.

Какав је однос затворених људи према немачком захтеву да се преброје? Пронађите место у одломку из кога се види да приликом пребројавања међу њима долази до сукоба. Шта то може да нам каже о односима који су између мештана Трнаве успостављени пре њиховог заробљавања? О каквим је деобама реч?

Шта се из исказа и понашања заточеника може закључити о њиховим особинама?

У цркви се налазе читаве породице или чланови породица који су преживели јутарњи улазак Немаца у село, деца, старци, жене, девојке, младићи, чак једна породиља... Нема довољно простора, нема ваздуха. Пролазе сати неизвесности, а људи оклевају с отпочињањем бројања. Као да тиме желе да одложе неминовно, да не да сазнају колико њих ће, највероватније, страдати.. Природна је одбојност коју имају према чину пребројавања тј. према постављеном захтеву да сами себе (укључујући и децу, и крштену одојчад) преброје за смрт. То је нешто што људски разум не може лако и без отпора да прихвати.

У крајње напетој ситуацији, каква влада у цркви, довољан је мали повод да дође до неразумевања, да плане сукоб и свађа, као што сасвим лако може да се осети и искаже блискост, сапатништво, разумевање.. Разлике које међу људима постоје у размишљању, доживљавању и разумевању одређених ситуација, у екстремним условима обично се заоштравају, продубљују, и онда, због одсуства толеранције, долази до сукоба. У одломку којим се бавимо присуство сукоба и подељености у народу наслућује се у делу текста у коме неко из масе

хоће Немцу да каже „ко су партизани и ко их помаже”, што му други не дозвољавају, називајући га „бедом”, као и у делу кад појединци покушавају да ућуткају Милоша Бабовића који, с израженим пркосом, објашњава немачком војнику да њих у цркви има милион, јер представљају „цео народ. И наше мало село, сада, овога дана, постало је цела земља”. Из овога се види да је народ подељен на сељаке комунисте, партизане или симпатизере комуниста на једној, и њихове противнике на другој страни. Ови други за страдање које их је снашло оптужују прве, желе да их прокажу Немцима и да се јавно ограде од њих, мислећи да ће тако, можда, сачувати главу. Такве комунистички симпатизери оптужују за издају и кукавичлук. Све ово упућује на чињеницу да је народ већ био подељен и да су деобе међу људима дубоке.

Наставник напомиње да писац није без разлога започео свој роман *Деобе* сликом народа затвореног у цркви. Из *полилога*⁷ оствареног у првом делу романа, па и у овом одломку, јасно се види колико су поменуте разлике међу људима изражене, колико је сеоски колектив већ био сазрео за поделе које ће се у току рата продубити и сврстати сељаке на различите и сукобљене ратне позиције. „Открићем” је дат непосредан повод тих деоба, док ће њихове разлоге и токове Ћосић експлицитирати на много ширем простору (у три књиге романа *Деобе*).

Мноштвом анонимних, прецизно и убедљиво индивидуализованих и диференцираних гласова које читалац прати у „Открићу”, јасно су изражена нека од основних људских осећања: страх, стрепња, бол, патња, бес, нада, беспомоћност, узнемиреност, храброст, пркос, потиштеност, успаниченост, мржња.. Представљањем спонтаних реакција људи у цркви на различите подстицаје који долазе са стране, или изнутра, откривају се карактеристичне/типичне карактерне особине српског човека који може да буде: пакостан, инација, егоиста, завид-

⁷ Наставник ће се задржати на објашњењу овог књижевнотеоријског појма, чије значење ученици треба да усвоје приликом обраде одломка. Најбоље је у објашњавање кренути од њима познатих појмова дијалога и монолога. Дефинишући полилог као разговор масе, веће или мање групе људи, књижевни теоретичар Станиша Величковић даље објашњава: „Полилошке реплике нису усмерене према одређеном саговорнику, јер он обично није уочљив као појединац, већ су подједнако упућене сваком члану групе. [...] У полилогу се индивидуално прелива у колективно, појединачно у опште. Ништа се не може приписати појединцу као карактеру, већ маси као књижевном јунаку који добија свој лик и карактер и егзистира у простору књижевног дела. [...] Ћосићев роман *Деобе* прво је књижевно дело у српској књижевности које маси као књижевном јунаку даје значајно место, а полилог као средство испољавања масе користи веома обилно. На такав закључак наводи чињеница да 'Откриће', први део романа, скоро у целини (осим уводног и завршног дела и неколико мањих наративних и дескриптивних фрагмената) представља велики полилог, а у осталим деловима романа има близу осамдесет дужих полилога.” (Станиша Величковић, *Књижевни процес*, Ниш, 1994, стр. 134-136)

љив, злопамтило, себичан, спреман на издају да би сачувао голи живот, али и добар, човекољубив, милосрдан, правичан, поносан, патриота, алтруиста. На тај начин писац је вајао *колективни портрет*⁸ српског народа.

Шта значи кад Немац, након што је сазнао да их у цркви има око две стотине, каже да их нема довољно? Како људи на то реагују? Откуд код неких жеља да сазнају како је име Немцу? О чему то сведочи?

Две стотине петнаесторо људи у цркви није довољно да се изврши немачка одмазда, у којој би, по правилима окупатора, за сваког убијеног немачког војника морало да страда стотину Срба, а за рањеног педесет. И поједини сељаци у цркви дошли су до закључка да би у овој немачкој одмазди број жртава требало да износи око хиљаду девет стотина, с обзиром на број убијених и рањених Немаца у партизанској акцији. Зато Немац каже да их има „мало”. На то се чује коментар и питања:

Шта можемо. Опрости што нас нема више
[...]
А за шта је то мало, господине
За шта
За шта
Кажи, господине
*Ја молим за тишину*⁹ (44)

Немац, наравно, не одговара, сурово продужавајући агонију неизвесности, страха и црних слутњи заточеника, њихово суочавање са најјезивијим претпоставкама о сопственој судбини. Неки се надају да ће у овом војнику пронаћи зрнце човечности и разумевања, зато га

⁸ У току разговора наставник ће се дуже задржати и на тумачењу појма *колективни портрет*, који је у директној вези са усвојеним појмом полилога. У томе му може помоћи објашњење које је о начину Ћосићевог остваривања таквог портрета у „Открићу” дао Станиша Величковић: „Полилози речито казују колико је хетерогена маса која се кроз њих исказује и колико у њој има различитих судбина, схватања и опредељења. Да би та разноврсност била приказана у роману, писац би морао да уведе већи број ликова као носиоце судбина које се уочавају у маси. То би тражило нове просторе у роману. Избегавши да те особине и судбине припише појединцима које би морао да развије у колико-толико целовите ликове, успео је да само додирне те особине, да само начне неке судбине, да све то региструје као присутно у маси. Тако је остварио портрет колектива као значајног чиниоца у времену и догађајима које је оно донело.” (Видети: Станиша Величковић, нав. дело, стр. 134)

⁹ У роману су реплике Немца означене курзивом, што у одломку у *Читанци* није случај.

питају га за име, желе да успоставе било какав људски контакт, да му се приближе, да га умилоствиве. Њихови покушаји остају без успеха.

Ко је из масе безимених сељака једини издвојен наведеним именом? Уочите по чему се он разликује од осталих. Издвојте његова обраћања Немцу. Шта Милош говори? Да ли га Немац разуме? Како сте ви схватили Милошеве речи? Може ли се на основу његових реплика закључити којој страни припада?

У маси безимених сељака у одломку се помиње једино име Милоша Бабовића, који се такође налази у цркви. Милош се издваја јер само он улази у директну полемику с Немцем, пркосећи му изјавама да је њих милион (а не „мало“), да људи заточени у цркви представљају цео народ, а њихово село целу земљу – толика је патња коју носе. Неки од присутних га ућуткују, бојећи се да његове речи не разљуте Немца и тиме допринесу бржој погибији, други га подржавају, истичући као потврду истинитости Милошевих речи чињеницу да је велика светлост обасјала земљу тога дана и тишину претходне ноћи у којој су звезде непрестано падале... На све што Милош каже, немачки војник одговараће да не разуме. У Милошевим речима открива се бунт и пркос, немирење с поразом, снага младости, али и вере у смисао жртве за слободу. Све то одвело га је међу комунисте, у партизанске редове.

На крају овог сегмента разговора наставник ће, у својеврсној финалној локализацији одломка, ученицима указати на чињеницу да је Милош један од двојице преживелих (други је учитељ) након детонирања експлозива у темељима цркве, њеног рушења и погибије људи заробљених у њој. Последњи пасус „Открића” гласи:

Из звонаре се извуче Милош Бабовић и погледа село. Само његова кућа није изгорела. Али види оца како гологлав жури ка њему, носећи пушку. Милош Бабовић се окрену и тетуралујући се пође уз ливаду, за учитељем. Према шуми и небу. (91)

Наставник напомиње да је Милош један од неколико главних ликова чијом ће се судбином Ћосић бавити у роману *Деобе*. Одлазак „у шуму” је одлазак у партизане, на супрот оцу Урошу, који постаје четнички војвода Планински. Рат је *деобе* унео и у породицу.

Због чега девојке Немцу говоре „наше најлепше речи”? Које су то речи? Да ли су и за вас баш те речи најлепше? Објасните. Каквој реакцији Немца су се људи надали, а како је он стварно реаговао? Шта се десило?

На тренутак се људима учинило да Немац пажљиво и с разумевањем слуша оно што му говоре о светлости и звездама, неки се поново питају како му је име, неки чак примећују да се осмехује. То их охрабрује и подстиче да лепим, „најлепшим” речима, смехом, песмом девојачком, још једном покушају да задобију његову наклоност, да лепотом онога што је у њима, у народу и језику племенито, пробуде и његову племенитост и хуманост...

Причајте. Смејте се. Певајте
Сигурно воли песму
Певајте, девојке
Говорите му наше најлепше речи
Зора
Шума
Нећу
Ливада
Хлеб
Очи
Причајте
Ноћ
Певајте, девојке
Нож
Смрт
Видело

Поново молим за тишину. Опет молим за тишину

Они изговарају најлепше речи српског језика. Најпре певушећи, онда брундаво, претеће. (45)

Наставник ће од ученика тражити да издвоје те „најлепше речи” које девојке изговарају (зора, шума, нећу, ливада, хлеб, очи, ноћ, нож, смрт, видело) и да коментаришу зашто су баш оне изговорене, свака од њих, јер се за неке, као што су *нож* и *смрт*, не може с поузданошћу рећи да су најлепше.¹⁰ Закључиће се да речи своју лепоту, снагу и значење добијају у зависности од ситуације у којој се изговарају (и смрт после дугих и тешких мука може да буде лепа /реч/, јер доноси олакшање, спасење..). Наставник такође треба да подстиче ученике да

¹⁰ Неки тумачи сматрали су да је Тосићев стваралачки избор пао на ове речи јер оне „најбоље одражавају живот нашег сељака”, да реч *нећу* „одражава наш пркос и непокорност” (видети: Александар Лаковић, *нав. дело*, стр. 90), мада се, по нашем схватању, њихов избор пре може довести у везу са укупном тренутном психолошком ситуацијом људи који их изговарају, него са настојањем да „одраже живот нашег сељака”, јер оне тај живот у сваком случају одражавају, самим тим што их сељаци изговарају. Дакле, оне свакако указују на нешто више од обичног одраза сељачког живота.

изговарају речи које су по њиховом осећању и разумевању најлепше (нпр. отац, мајка, брат, сестра, љубав, пријатељство, сунце, лепота, живот, срце, слобода, машта...)

У једном тренутку, речи које девојке и људи у цркви изговарају „најпре певушећи” почињу да звуче „претеће”. Немац је од те силине устукнуо, на тренутак се уплашио да се ситуација не отргне контроли, извукао револвер и опалио метак увис. Људи су занемели, nestало је снаге која је извирила из речи, из језика, замукли су пред говором оружја. По ко зна који пут тога дана суочили су се са трагичном безизлазношћу ситуације у којој су се нашли.

Како се одломак у читанци завршава? Има ли наговештаја да ће се десити неки позитиван преокрет? Уочите детаље који указују на неповољан развој и трагично окончање ситуације у цркви.

Одломак се окончава сценом у којој Немац, да би прекинуо „брундаво” и „претеће” говорење најлепших речи српског језика, извлачи револвер и испалује метак изнад глава заточеника, одједном потпуно занемелих. Одбијање било какве комуникације Немца са затвореним људима, додатно наглашено тим револвером и пуцњем, указује на трагичан крај. Дакле, нема знакова да ће се десити неки позитиван преокрет, напротив. Све о чему је било речи, укључујући и сам завршетак одломка, сугерише јасан закључак о коначном трагичном крају дешавања у цркви. Пре него што је активиран експлозив постављен у темеље цркве, људи су сазнали да је цело село, све у њему, спаљено.. Ионако унижени и повређени до граница подношљивости, људи више не могу да издрже – тензија и напетост кулминирају у њиховој одлуци да пробију врата цркве и јурну на Немце, зубима и песницама, „бар неког да задаве” (79). Први крећу младићи, грабећи путир, крст, кадионицу, јеванђеље, било шта чиме могу да ударе, огребу, уплаше. Напољу, пред њима, полукруг Немаца и рафална паљба. Постављене mine у темељу цркве чекају да се упали фитиљ. Људи који су остали у цркви изговарају последње речи и поруке. Хватају се за руке. Све се гаси. И страх, који је давао највећу снагу. На капцима склопљених очију, изнутра, ређају се најлепше слике. Немац пали фитиљ. А онда је на тренутак слика замрзнута: драму доведену до расплета Ћосић је зауставио, уметнуо ту стари српски текст забележен на црквенословенском језику – о земљи српској опустелој од глади и болести, али због почињених грехова. Након тог текста, следи расплет: црква се руши, а на ливади остаје гомила – „бивша црква, бивши сељаци и сељанке; и деца бивша”. (86) Из епилога сазнајемо да су преживели учитељ и Милош Бабовић (наставник подсећа ученике на цитат који је прочитан у делу разговора о Милошу).

На овај начин, уз помоћ и активно учешће ученика, обављено је коначно завршно локализовање одломка. Важно је да се доживљај трагичног који доминира одломком и који је произведен у свести ученика у току читања и разговора о њему, одржи и појача сугестивним казивањем о ономе што се дешавало до краја првог дела романа *Деобе*.

Све време у позадини разговора, на моменте јаче или слабије, одјекују акорди Скрајбинове *Екстазе*. Наставник подстиче ученике да поново обрате пажњу на емоције које је у њима изазвао текст (имајући у виду све што је о њему речено) и представе које изазива музика.

Какву везу уочавате између два уметничка остварења, књижевног и музичког? Потрудите се да објасните зашто је Екстаза била инспиративна за Ћосића док је писао „Откриће”.

Ученицима у одговору на ова питања наставник може помоћи навођењем цитата из једног интервјуа обављеног с Ћосићем раних седамдесетих година (1971). На питање новинара да ли су тачне констатације да је музика имала знатан утицај на његово књижевно стварање, конкретно на роман *Деобе*, и да ли музику сматра нечим што може трајније да га покреће на стварање, Ћосић је дао занимљив и леп одговор:

Ако је неко и придао некакав значај дејству и транспонованом присуству музичких форми и музичких идеја и емоција у *Деобама*, чини ми се да је тај проблем остао конкретније недоказан. Наравно, за такву анализу структуре *Деоба* треба и времена и нарочитих предиспозиција и интереса. Мени би такав напор и таква анализа много значили као искуство, провера и подстицај за будућа романескна грађења. Музика је моја опсесија. Нисам једном помислио да бих све написане и ненаписане текстове дао за један став неке од Бетовенових симфонија, или за други и трећи став његовог *Квартета оп. 134*. Сасвим аматерски, сасвим лаички, у тишинама и узбуђењима и под непосредним дејствима музике писао сам многе странице *Деоба*. Слушање музике, размишљање о њој осећам и сматрам делом и видом свог рада, после читања свакако најзначајнијег. Молим вас, немојте помислити да живим у уверењу да ја музику разумем; ја је само волим.¹¹

Ученици потом наводе своја размишљања, говоре о сопственом доживљају споја музике и текста који је остварен на часу, комен-

¹¹ Добрица Ћосић, „Роман је сав мој живот у књижевности и за њу”, у: *Разговори*, Дела Добрице Ћосића, коло IV, књига 24, Београд: Филип Вишњић, јануар 2005, стр. 106, 107.

таришући притом и наведену Ћосићеву изјаву. Закључује се да постоји веза између ова два различита уметничка остварења, сам Ћосић ту везу објавио је као конкретну чињеницу из процеса настајања „Открића”, односно *Деоба*. Он је притом истакао драматику *Екстазе* као подстицај за своје књижевно стварање. Наставник наводи ученике да говоре о сопственом доживљају те драматике.¹² Усредсређеност ученика на музички доживљај *Екстазе* и својеврсна, вербално изражена, „анализа” тог доживљаја, могли би да доведу до закључка да је *Екстаза* вероватно помагала Ћосићу да у себи покрене и произведе сву снагу, енергију и дубину широког спектра емоција које су му биле неопходне за осмишљавање и транспоновање потресне, стравичне слике из „Открића”. Лаичким упоређивањем структуре и тока слушане музике с једне, и структуре и тока текста „Открића” с друге стране, долази се до интересантног запажања да се поједина места, условно речено, „пресликавају” и да је утицај Скрјабина на Ћосића био знатан. Ту би се, у наставним околностима, и завршио компаративни приступ овим уметничким остварењима. За било какву озбиљнију, стручну анализу међусобног односа ова два дела, требало би, као што сам Ћосић каже, „и времена и нарочитих предиспозиција и интереса”.

¹² Композиција *Екстаза* Александра Скрајбина (1872–1915) први пут је изведена 1908. године у Њујорку. Један од новинских (критичких) коментара након тога гласио је: „Херој концерта био је Скрјабин, композитор, који је, са непуних четрдесет (година), већ добро познато име које распирује најватреније контраверзе: за неке је његова музика чиста бесмислица, за друге је откровење генија... [...] Сликарски, асоцијативни предлог ипак увек остаје важан: Када слушате *Екстазу*, гледајте право у очи Сунцу!” (Атес Орга, *нав. дело*). Подстицање ученика да говоре о сопственом доживљају може бити потпомогнуто читањем песнички живописног Пастернаковог сећања на настајање Скрајбинове музике: „Као што се сунце и сенка смењују у шуми и птице певају и лете с гране на грану, комадићи и делови *Божанске поеме*, која је компонована на клавиру у суседној дачи (викендици), летели су и вртели се у ваздуху. О, Боже, каква је то музика била! Симфонија се сламала и рушила поново и поново, као град под артиљеријском паљбом, а онда наново настајала и расла из олупина и рушевина. Оштрила се, са суштином истакнутом до тачке лудила, нова, као што је шума нова, пуна живота и удисаја свежине”. (Према: Атес Орга, *нав. дело*) Слично се у „Открићу” смењују нада и безнађе. Очекивани одговори ученика на подстицај наставника да описују свој доживљај Скрајбинове *Екстазе* могли би да гласе: смењивање мирног и убрзаног, одсечни резови и прекиди; мучно, тешко осећање са просевима светлости; снага и благост у смењивању; жустро, оштро па нежније, али и тада једнако јасно, отресито, бистро, прозирно; јако и узнемирујуће до ивице издржљивости; потресно; драматично; гомилање осећања и снаге; тонови који не милују слух, већ га нападају, кидају својом силином; на моменте смиривање и уљуљкивање, убрзо потом поновно покретање, узбуђивање; врхунци који у неколико наврата пред крај изазивају физички осећај језе и духовни осећај узнемирености; снага и силина који непрестано расту до тачке невероватне кулминације, која поново изазива најмање двоструку језу и узнемиреност у односу на претходне... Ова музика побуђује асоцијације на директну везу између реда и хаоса, на природну равнотежу, на живот и смрт у вечитом и величанственом прожимању и преплитању, на почетак и крај који не зависе од човека и са којима он не може да се носи...

чиме би се, међутим, изашло из оквира које поставља *школска* обрада књижевног текста.

Размислите због чега је Ћосић насловио овај део свог романа „Откриће”. На шта вас асоцира тај појам? Како га тумачите?

На основу свега о чему смо читали и разговарали на овом часу, какве универзалне закључке можемо да изведемо о животу и човеку у рату?

Након што саслуша одговоре ученика, наставник може прочитати Ћосићево објашњење:

То поглавље о погибији у цркви, насловио сам библијском речју „Откриће”. Зашто? Само један човек преживи минирање цркве: то је Милош. Прво што он гледа после експлозије и рушења цркве је свети ратник на зиду са исуканим мачем. Тај исукани мач легне у његову свест као мач судбине. Као колективна, истинска коб.¹³

Могу се наводити и коментарисати разумевања и тумачења неких књижевних критичара. Славко Леовац, на пример, сматра да прве партије романа представљају „откриће стихије страха што опседа масу српских сељака затворених у цркви”,¹⁴ а Мирослав Егерић каже:

И богати и сиромашни, и увређени и моћни, и газде и надничари, и калемари и књигочатци, који се у овој цркви држе за руке и осећају да им „тишина дотиче дно живота”, откривају *заједничку судбину*; доживљују својеврсно *откриће*, оно које, као блесак муње, стиже пред смрти час: *добра је наша земља, све нам је дала [...]* *Откриће* је, у ствари, пропланак, бистар видик који се у магновењу отворио пред очима људи суочених са смрћу.¹⁵

Откриће у овом контексту може асоцирати на откровење, спознају суштинске вредности живота (какав год да је био) у тренуцима кад је смрт близу; на схватање чврстине и значаја веза које човек успоставља са светом и људима који га окружују и поимање јачине бола који задаје насилно кидање тих веза; откриће безграничне и безусловне људске воље за животом; сазнање о суровости рата, о трагичности ситуација у којима се човек у рату може наћи; откриће

¹³ Добрица Ћосић, „*Деобе* нису идеолошки роман”, стр. 1626.

¹⁴ Славко Леовац, „Романи Добрице Ћосића”, *Српска књижевност у књижевној критици* (друго издање), књ. 10: *Савремена проза*, Београд, 1973, стр. 420.

¹⁵ Мирослав Егерић, „*Деобе* – еп и драма”, *Време и роман, Есеји о романима Добрице Ћосића*, Бања Лука – Београд - Нови Сад, 2001, стр. 50, 51.

граница људске злобе, с једне, и људске доброте с друге стране и сл. На основу свега реченог закључује се да наслов вишеструко кореспондира са садржином и значењима одломка тј. првог дела романа *Деобе*.

Ученичке асоцијације могу се кретати и у другим смеровима, али ће их наставник упућивати ка наведеним тумачењима, чиме ће се, заједно са ученицима, наћи на позицији са које ће кренути у уопштавање досегнутих сазнања о особинама и значењима тумаченог одломка, тј. у издвајање и истицање антиратних и хуманистичких порука текста:

– Рат доводи људе у тешке, стравичне ситуације и исто такве односе. Страх, сваковрсно страдање, смрт... то је оно што рат доноси.

– Човек се може афирмисати, остваривати све своје потенцијале само у слободи.

– Суштинске вредности и особености људског карактера долазе до изражаја у екстремним животним условима.

– Познати писац Иво Андрић рекао је:

У рату, поред великих разарања на видљивим предметима, још већа и тежа су она у људима и међу људима, која тек појединци и тек постепено почињу да сагледају и схватају. Та разарања свлаче и последњу маску са човека, преврћу његову унутрашњост и избацују на видело неочекиване особине, у противности са свим оним што се о том човеку знало и мислило и што је он о себи веровао.¹⁶

– Ништа људско није ми странао.

– Вера и нада не пропуштају човека до последњих тренутака живота.

– Оно што се у човеку последње гаси и умире – то је жеља за животом.

– Сваки људски живот једнако је вредан.

– Треба се залагати и борити за хумане и мирољубиве односе међу људима и народима, увек против конфликта, рата, нетолеранције.

Указивањем на суровости и злочине које су се у ратовима током историје широм света дешавали, свест људи може се усмеравати

¹⁶ Ова мисао Иве Андрића преузета је из књиге *Мисли српских писаца*, одабрао и приредио Стојан Ристић, Просвета, Ниш, 2003, стр. 174.

ка супротним позитивним вредностима: сапатништву, алтруизму, хуманости, развијању и неговању пријатељских и добронамерних међуљудских односа...

Наставник ће у овом делу разговора настојати да у што већој мери активира ученике да говоре, да износе своја гледишта и ставове (чак и ако се њихови искази понављају), јер је ово јако важан моменат за остваривање васпитних циљева који се желе и могу постићи на овом часу.

Задатак за самостални стваралачки рад ученика: драматизација одломка. Ова идеја може се остварити заједничким ангажовањем ученика и наставника (не само српског језика, већ и наставника музичке и ликовне културе). У активностима драматизације одломка дошли би до изражаја стваралачки, креативни потенцијали ученика, њихова маштовитост, инвентивност, способност емпатије, флексибилност, организационе вештине и сл. Уколико постоји интересовање, овакав рад може се организовати са целим одељењем или у оквиру активности литерарне и драмске секције.¹⁷

Оквирно, задаци за ученике односили би се пре свега на квалитетну адаптацију текста, потом на осмишљавање сценографије, реквизита, костима, на избор адекватне музике, избор глумаца, поделу улога, затим на организацију читачких и сценских проба, до финалног резултата који би се огледао у извођењу ученичке представе пред публиком (у зависности од квалитета урађеног њу би чинили ученици у одељењу или разреду или ученици целе школе, наставници, родитељи...). Сваки од поменутих оквирних задатака у одређеној етапи рада нужно захтева конкретизацију (утврђивањем и разрадом низа подређених питања и проблема) од стране наставника и ученика који у раду учествују.

За остварење идеје о драматизацији одломка потребно је пуно додатног ангажовања, ентузијазма, енергије и времена. Зато се чини методички оправданим да се у ову врсту пројекта укључују само ученици са израженом вољом и амбицијом (таленат се подразумева) да у њему учествују. Њихово ангажовање, с друге стране, делује подстицајно и стимулативно и на остале ученике, побуђује код њих жељу да се и сами укључују у овакве облике рада. Уложени труд се у сваком случају исплати, јер се оваквим и сличним поступцима остварује дугорочна мотивација ученика за наставу књижевности.¹⁸

¹⁷ Прилагођена, идеја о драматизацији одломка може бити и друга варијанта за час обраде или пак само додатни - домаћи задатак за самостални рад ученика након што је текст обрађен. При одлучивању за коју варијанту ће се одредити и хоће ли се уопште бавити драматизацијом, наставник уважава методички принцип условности.

¹⁸ Драматизација одломка разматрана као један од поступака мотивисања ученика за наставно проучавање Ћосићевих романа у: Снежана Божић, *нав. дело*, стр. 45-47.

Додатак

Одломак који је овде интерпретиран налази се у *Читанци за 8. разред* аутора Љиљане Бајић и Зоне Мркаљ. Текст приређеног одломка, као и пратећа дидактичко-методичка апаратура разликују се у односу на одломак из истог Ћосићевог дела у *Читанци за 8. разред* аутора Вука Алексића.¹⁹ Уколико се за рад на часу користи старије издање *Читанке*, понуђени методички модел интерпретације може бити само незнатно измењен, односно допуњен. У том случају, уз обраду појмова *колективни портрет* и *полилог* потребно је обрадити и појам *трагедије* (који се у новој *Читанци* усваја у току обраде одломка из Есхилове трагедије *Оковани Прометеј*). У разговор о тексту може се укључити и анализа илустрације којом је текст одломка пропраћен у старијем издању *Читанке*, чиме би, поред књижевног, музичког и сценског, у фокус интересовања и разматрања ученика био постављен и ликовни израз.

Што се тиче анализе самог садржаја, разговор би био допуњен анализом сцена са старицом која везује чворове на марами, на почетку и при крају одломка, сценама почетка и тока пребројавања, тумачењем захтева које поставља немачки војник, као и епизодом у којој долази до туче, кад људи ударају човека који је спреман све да изда како би сачувао главу.

► *Опишите како сте замислили старицу.²⁰ Какво значење за окупљене људе има њен поступак? Да ли вам је познат тај обичај код старих жена? Које су упућене старичине клетве? Како се може тумачити симболика црне мараме и везивања чворова?*

Наставник ће одговоре ученика усмеравати ка закључку да у тој епизоди старица заправо проклиње немачке војнике. Та њена шапутава клетва, од које су људи задрхтали, праћена је покретима који би требало да обезбеде дејство изреченог: она с главе скида своју црну мараму, подиже је више главе и, изговарајући клетву, везује на њој чвор по чвор... Познато је да се у народу у неким магијским обредима

¹⁹ Вук Алексић, *Читанка за 8. разред*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, стр. 36-41.

²⁰ Ћосићев опис, с почетка одломка, гласи: „Старица у тишини, у стиду, у слутњи, под самом гредом светлости, скида мараму, остаје гологлава, обема рукама диже мараму више главе, људи и жене, задрхтавши, гледају црну мараму, слутња расте, старица завезује први чвор шапћући: да им се путеви завежу, и очи, и мисли: све да забораве, па да не знају куд ће и како да побегну из Трнаве; да моле да им покажемо пут којим су дошли; и више никад да не дођу.”(42) Пред крај одломка старица се поново јавља, у једној реченици: „Старица подиже мараму изнад главе и завеза нов чвор: да се завежу руке које још пуцају.” (54)

користи марама,²¹ као и везивање чворова, које треба да произведе одређено магијско дејство. У овом случају то би било спречавање злодела војника. Оно што чини старица представља, заправо, симболичан заштитнички гест, којим се у помоћ дозива снага колективно несвесног, енергија предака. С друге стране, и тај њен чин сведочи о безизлазности ситуације у којој су се нашли мештани Трнаве: могу се спасити једино ако се деси чудо, ако необјашњиво проради старичина магија... Црна боја мараме само појачава црне слутње заробљених у цркви, гологлава старица асоцира на беспомоћност, на понижење, а њене подигнуте руке (које држе мараму) као да вапе за спасењем, као да желе да дотакну божје скуте, да измоле остварење клетве и ослобођење...

Иако се опиру, људи у цркви немају избора и коначно почињу са пребројавањем. Уочите на који начин дају податке о броју у цркви присутних чланова својих породица. Због чега имају потребу да додатно коментаришу?

Након сцене са старицом, о којој је било речи, почиње пребројавање. Прво је било тешко уопште се помирити с чињеницом да морају тачно да утврде колико их има у цркви, потом проценити ко међу њима има неку врсту права да их све преброји... Одлучено је да то буде учитељ:

Нећемо да нас кмет броји
Па ја сам вам старешина
Учитељу, број нас ти
Не, браћо, учитељ је сумњив, ради с књигама
Али је писмен човек
За то нисам учио школу
Хоћемо ти да нас бројиш. Ти си нам децу учио, теби верујемо. (41)

Реченице људи које се откидају од срца, тешко, уз уздах или сузе, помирљиво или пак пркосно, отресито, поред броја увек открију и нешто више о ономе ко их изговара, открију муку, немир и бол, обзване судбину њихових најближих који нису у цркви. Неки су у заробљеништву, неки у партизанима, неки се „смирили” у шљиварима, „прхнули некуд” пред ватреним оружјем и псима.. Такве податке додају људи на утврђено и изговорено бројно стање присутних чланова својих породица. „Само брже и краће, само број кажите, молим вас”,

²¹ Видети: Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета, Ниш, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1996. На стр. 158. и 175. описани су неки обреди у којима се користи марама.

опомиње их учитељ. Али потреба да се објасни, да се помене ко је од њихових где, да ли је жив или мртав, јака је у људима: као да тим говорењем, речима, потврђују и себи самима да још нису нестали, да постоје, да су довољно тога жртвовали, да није крај...

► Део разговора о сукобима људи током пребројавања допуњује се анализом сцене туче.²² Сукоби и свађе међу појединцима непрестано су присутни, почев од одбијања заробљених да их пребројава кмет, преко противљења да се броје деца и болесни, расправа са онима који имају било какве везе с партизанима, до физичког напада на сељака који изјављује да хоће да живи по сваку цену и да би за сопствени живот све издао. Његова искрена и с одређене тачке гледишта разумљива, мада у суштини егоистичка, себична изјава, изазвала је у некима праву бујицу беса. Нема разумевања ни толеранције, узимања у обзир околности у којима је мисао изречена, јер и други су у истој ситуацији. Почиву да ударају човека који је то изговорио, немилосрдно, силином муке која их је задесила... Тучи је претходила расправа у којој обе сукобљене стране безуспешно покушавају да буду „праведне“. Ову потресну сцену туче прекида улазак Немца. (Ученике у овом делу разговора треба подстицати да износе своје импресије и размишљања и да притом успоставе јасан критички став према понашању описаном у цитираном делу текста.)

Да се подсетимо, какве је све захтеве, осим да се преброје, немачки војник постављао људима заробљеним у цркви? Шта се, на основу тога, може закључити о њему? Какав је он човек? Може ли се окарактерисати као типичан војник? Објасните.

²² Ево епизоде у којој долази до туче:
„Нећу да кажем број. До гуше је догорело, нећу да кријемо партизане
Зашто сви ми, зашто цело село због њих неколико да настрада. То никад није
било и то није правда. Ви што сте уз врата зовите Немца који зна српски
Хоћемо да кажемо ко је партизан, зовите га, ја ћу да кажем
Продана душо
Издајнице, срам да вас буде
Хоћу да живим. Чист сам, праведан сам
Мртвима не треба поштење. Ко ће да памти
И ја хоћу
Нећеш жив одавде
Хоћу да живим. Око ћу да издам, крв ћу да издам, мајку ћу да издам
Ништа си, немаш шта да издаш
Комунисто
Браћо, браћа смо, не удрите се
Људи, убисте човека
Убиј
Не, деца су му ту
Ако издајника
Људи, ми нисмо овакви, ми нисмо овакви били, па шта је то са нама данас.”
(43/44).

Немачки официцир тражиће да заробљени људи одговоре колико их има у цркви, од чега је сазидан олтар, ко је од заточеника најбогатији, ко је најбољи радник, ко је најпоштенији, најхрабрији.. За народ затворен у цркви питања немачког војника постављена на српском језику у почетку значе наду – да се људи које говоре истим језиком могу споразумети. Начином на који поставља питања, њиховим формулацијама и реакцијама на одговоре сељака, Немац, очигледно, спроводи специфично психичко мучење, поигравајући се свирепом са страхом и незнањем заробљеника о ономе шта их очекује. У нади да ће проналажењем правих одговора задовољити Немца и тако избећи смрт, сељаци ће се често међусобно сукобљавати око тога шта тај „прави” одговор подразумева и ко испуњава критеријуме постављене питањем. Немац, видели смо, тражи да сељаци сами изберу оног ко је међу њима најбогатији, највреднији, најпоштенији, најхрабрији, најсиромашнији, најјачи, не говорећи им због чега му је такав човек потребан, остављајући их да се муче одгонетањем – да ли ће изабрани преживети, и како, онда, без отпора препустити живот неком другом?! И у нормалним животним околностима међу категоријама људи које Немац тражи тешко се може успоставити хијерархијски однос, јер су све оне, у ствари, највиши степен градације присуства појединих особина у људском карактеру. Још је теже утврдити ко су тражени људи кад је улог, како им се чинило, сам живот. Немцу су, с друге стране, одговори потребни само из техничких разлога, да би лакше извршио своју одмазду, јер људи које тражи треба да поставе mine у темеље цркве – чиме се најистакнутији доводе у најтежи положај... Због овог, на неки начин лицемерног прикривања суровости и перфидног психичког и физичког мучења, неки тумачи видели су у Немцу „лице хладнокрвног осветника и убице”,²³ човека који је „хладан, безосећајан, надмен, циник, човек који ужива у мучењу сељака и убијању.”²⁴ Наставник ће овде подстицати ученике да износе своја мишљења о немачком официциру. У овом сегменту разговора има доста простора за постављање низа проблемских ситуација: подстицањем ученика да износе полемичке осврте на цитирана мишљења критике; сагледавањем лика немачког официцира у светлу чињенице да услови рата утичу на промену човековог понашања и да не мора да значи да је лош човек онај који као војник, без противљења и размишљања, извршава наређења добијена од надређених; извођењем закључака из поређења понашања овог немачког официцира са понашањем војника који одбија да

²³ Мирољуб М. Стојановић, „Добрица Ћосић и поетика српског романа”, *Зборник радова Филозофског факултета*, серија: Српски језик и књижевност, бр. 4-5 (1993-1994), Ниш, стр. 70.

²⁴ Александар Лаковић, *нав. дело*, стр. 91.

пуца на људе из цркве и зато страда, бива убијен од стране својих сабораца.²⁵

У зависности од расположивог времена и заинтересованости ученика за поједина покренута питања, наставник ће усмеравати њихова размишљања и разматрања ка закључцима да свуда има добрих и лоших људи, да нико није сасвим добар или сасвим лош, да је једино заиста вредно у људском животу оно што је позитивно, хумано, незлобиво, толерантно, и сл.

► У завршном делу часа (у овој варијанти рада) разговор о вези између Скрјабинове музике и Ћосићевог текста допуњује се разговором о илустрацији која прати текст одломка у *Читанци*.²⁶

Посматрајте илустрацију у Читанци испод текста одломка. То је сегмент скулптуре под називом Грађани Калеа француског вајара Огиста Родена, једног од највећих уметника с краја 19. и почетака 20. века. Колико је ваш доживљај онога што видите у складу са доживљајем садржине прочитаног одломка? Пронађите сличности и разлике између представе коју сте створили о Ћосићевим заточеницима у цркви и скулптуре Роденових грађана Калеа које видите на слици! На основу тога процените адекватност избора илустрације за одломак „Откриће” у Читанци.

И кад не знамо која је прича послужила као инспиративна основа Роденове скулптуре *Грађани Калеа*, уметнички доживљај који нам она сугерише није мање ефектан, нити су мисли које подстиче ограничене тим непознавањем. Изразита динамичност композиције постигнута је већим бројем фигура које се налазе у различитим позама и кретањима. Заробљени грађани Калеа изражавају очај и изгубљеност (човек који се шакама држи за главу), равнодушност и помиреност са судбином, али и одлучност да се сачува достојанство (човек до њега), запитаност, потребу да се пронађе утешна мисао (човек са полуподигнутом руком), забринутост, тугу, замишљеност над сопственим а

²⁵ Пожељно је из интегралног текста „Открића” прочитати то место, јер носи снажну хуману поруку: „Официр показује прстом на Немца који је бацио митраљез кад су они из цркве јурнули, длановима бранио очи од њих, нешто повикао и пошао према њима само два-три корака, онда пао у траву, са шлемом и чизмама, између њих гологлавих и босих; официр гадљиво одмахује руком, а војник разуме: прилази слабом, уплашеном од њих без оружја, узима га за ноге и вуче низ ливаду, даље од полеглих сељака. Рањени Трнавац случајно погледа, прекрсти се и климну главом: И међу њима има људи, Бог да му душу прости.” (83)

²⁶ Наставник ученицима може показати слику целе скулптуре, уз интересантну напомену да је она 1913. године постављена испред зграде Парламента у Лондону и да је Роден учествовао у њеном постављању. Вајар Огист Роден живео је од 1840. до 1917. године и његова најпознатија скулптура носи назив *Мислилац*.

можда и над животом својих најмилијих (човек с брадом), немоћни бунт (човек који ниско шири руке), као и општи утисак понижености, беспомоћности, безизлаза (везани су некаквим ланцима или конопцима, њихова одећа је одрпана). Ипак, нека чудна снага, монументалност, зрачи из приче о *несрећи и људскости* коју је Роден својим делом испричао. По свему наведеном она је слична, чак идентична Ћосићевој причи. Разлике су формалне (не и суштинске) природе – у масовности ликова/фигура и начину на који су заробљени (код Ћосића су бројнији, нису везани него збијени унутар цркве, нису грађани него сељаци и сл.), што се у овом контексту може занемарити. Оба уметника, дакле, говоре о истом, тј. различитим изражајним средствима дошли су до резултата који су у великој мери подударни. Зато је избор илустрације за текст „Открића” у *Читанци* адекватан.



► Након што се у разговору досегло до универзалних порука текста, пажња ученика може се усмерити на поједине задатке из дидактичко-методичке апаратуре којом је текст одломка у *Читанци* опремљен, јер они уводе ученике у разумевање и усвајање књижевно-теоријског појма *трагедија*.

Прочитајте последњу групу питања из Упутства за анализу у вашим читанкама и припремите се да на њих одговорите. (Питања гласе: „Као што запажаш, у тексту нема описа, а нарација је сведена на најнеопходније. Која форма изражавања преовлађује и зашто? Људи говоре, али се не именују, остају безимени. Шта се тиме постиже? На основу чега можеш закључити да говор људи личи на хор?”²⁷)

²⁷ Вук Алексић, *нав. дело*, стр. 40.

Под снажним притиском, осећајући узнемирујућу тескобу и поражавајућу безизалазност ситуације у којој су се нашли, људи којима је одузето нормално време, простор и начин живота, мењају, природно, и начин говорења и комуникације. Ритам казивања постаје појачан и убрзан. Предосећајући скору смрт, човек искиданим, скраћеним говором показује свој страх и стрепњу. Нема описа ни нарације, нема портрета личности и класичног начина идентификације. Смењује се реплика за репликом (као у драми), али без указивања на лице које реплику/реченицу изговара. Та сведеност на елементарно и карактеристично ипак омогућује разазнавање појединих типова, преко уверења, мишљења и коментара које изговарају; захваљујући различитим лексичким и *драмским решењима* препознају се поједине сцене и ситуације у тексту, заокружује читалачки доживљај и представа. Било је речи о *полилогу* (мноштву гласова безимених сељака који се чују у цркви), којим је у „Открићу” остварен колективни, јединствени карактер и приказана колективна свест српског народа. У начину на који је остварен тај *колективни портрет* огледа се новина Ћосићевог књижевног поступка, јер до појаве романа *Деобе* портрета тих димензија у нашој књижевности није било.²⁸

Суштина одговора на постављена питања – да је исказ драмски, а основно осећање трагично – представља позицију са које се креће у објашњење књижевнотеоријског појма *трагедија*, који је предвиђен за упознавање и усвајање приликом обраде овог одломка.²⁹ Наставник упућује ученике на краћи текст о трагедији који се налази у њиховим читанкама. Текст се чита, поједина места се, по потреби, додатно објашњавају, коментаришу и допуњују.

²⁸ Видети о томе у текстовима: Мирољуб М. Стојановић, *нав. дело*, стр. 65-83. и Драгољуб Стојадиновић, „Ритам и трагика *Деоба*” (предговор), *Деобе/1*, Романи Добрице Ћосића, Ријека: Отокар Кершовани, 1982, стр. 7-31.

²⁹ Да би потврдио везе које роман *Деобе* има не само са појмом трагичног већ и са грчком трагедијом, наставник ученике може упознати са још једним интересантним и за разумевање романа битним пишчевим сведочењем, које о тој вези експлицитно говори. Ћосић, наиме, открива да му је трагедија *Персијанци* славног грчког драмског писца Есихила послужила као образац за роман, и да је он, замисливши свој роман „са седам протагониста и хоровима” у српски роман увео облик хорског казивања: „Схватио сам да је Есхил као победник у рату с Персијанцима, као један од команданата те војске, своју победу приказао кроз бол и патњу пораженог непријатеља. Образац је био нађен. Дакле, и ја могу истим путем, да у описивању бола и патње пораженог непријатеља, искажем људску трагедију и испричам причу о четништву и српској контрареволуцији. На том драмском начелу сам и замислио свој роман са седам протагониста и хоровима. Тако је у српски роман уведен облик хорског казивања.” (Добрица Ћосић, „*Деобе* нису идеолошки роман”, стр. 1625/1626) Тај хор о коме Ћосић говори настао је у „Открићу”, које је, видели смо и из одломка, цело остварено на такав начин – хорски, док у даљем току романа читалац стално наилази на секвенце, деонице у којима се јавља полилог – хор сељака – вербално исказана колективна свест. Хор непрестано прати и на специфичан начин коментарише све оно што се у роману дешава.

ЛИТЕРАТУРА:

- Вук Алексић, *Читанка за 8. разред*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, стр. 36-41.
- Љиљана Бајић и Зона Мркаљ, *Читанка за 8. разред*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006, стр. 100-102.
- Снежана Божић, „Мотивисање ученика за читање, доживљавање и сазнавање романа Добрице Ћосића”, *Школски час српског језика и књижевности*, часопис за методику наставе српског језика и књижевности, година XXV, бр. 3-4/2007, Београд, 2007, стр. 35-51.
- Станиша Величковић, *Књижевни процес*, Ниш, 1994.
- Мирослав Егерић, „Деобе – еп и драма”, *Време и роман, Есеји о романима Добрице Ћосића*, Бања Лука – Београд – Нови Сад, 2001, стр. 47-71.
- Александар Лаковић, „Откриће (Одломак из романа Деобе) – Добрица Ћосић”, *Настава српског језика у 8. разреду основне школе*, Планови рада и модели стручно-методичких припрема/ Приручник за наставнике, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1993, стр. 89-91.
- Славко Леовац, „Романи Добрице Ћосића”, *Српска књижевност у књижевној критици* (друго издање, ур. Јован Христић), књ. 10: *Савремена проза*, (приредио Милош И. Бандић), Београд: Нолит, 1973, стр. 410-429.
- Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш: Просвета, Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Стојан Ристић, *Мисли српских писаца*, Ниш: Просвета, 2003.
- Драгољуб Стојадиновић, „Ритам и трагика Деоба” (предговор), *Деобе/1*, Романи Добрице Ћосића, Ријека: Отокар Кершовани, 1982, стр. 7-31.
- Мирољуб М. Стојановић, „Добрица Ћосић и поетика српског романа”, *Зборник радова Филозофског факултета*, серија: Српски језик и књижевност, бр. 4-5 (1993-1994), Ниш, стр. 65-85.
- Добрица Ћосић, „Деобе нису идеолошки роман”, *Књижевност*, 9/10, Београд, 1997, стр. 1624-1627.
- Добрица Ћосић, *Деобе I*, Дела Добрице Ћосића, коло I, књига 3, Београд: Филип Вишњић, 2000.
- Добрица Ћосић, „Роман је сав мој живот у књижевности и за њу”, *Разговори*, Дела Добрице Ћосића, коло IV, књига 24, Београд: Филип Вишњић, јануар 2005, стр. 102-107.

Snezana Bozic

THE TEACHING METHODOLOGY FOR THE EXCERPT „REVELATION” FROM THE NOVEL *DIVISIONS* BY DOBRICA COSIC

Summary

In the given model of in-class interpretation of the excerpt „Revelation” from the novel *Divisions* by Cosic, from the eighth grade curriculum for primary schools, particular attention was paid to the fact that students should be continuously motivated and supported to actively participate in the class. Their emotional experience and understanding of the text were strengthened and deepened by the correlation of the literary and historical, musical, and artistic examples (World War Two; Alexander Scriabin, *Ecstasy*; Auguste Rodin, *The Burghers of Calais*). Two possible ways of guiding students in text analysis were presented. The analysis, among other things, introduced new concepts from literary theory that students were to adopt, such as: *polilogue*, *collective portrait*, and *tragedy*. Dramatization of the excerpt was suggested as an individual creative activity for students.

Велимир Илић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за руски језик и књижевност

„ХАМЛЕТ” БОРИСА ПАСТЕРНАКА

САЖЕТАК: Као прилог проучавању лирског опуса Бориса Пастернака у раду је представљена анализа песме „Хамлет”, прве из „Свеске Јурија Живага” из седамнаестог поглавља романа *Доктор Живаго*. Поред тога, у оквиру основа поетике Б. Пастернака, назначене су и основне поетичке одреднице песничких токова руске књижевности почетка 20. века. Рад, који је аутору послужио као методичка припрема за извођење часа вежби из предмета Руска књижевност посвећеног стваралаштву Б. Пастернака,² намењен је, пре свега, професорима књижевности средњих школа као помоћ у реализовању наставне јединице *Руска поезија почетка 20. века*, у оквиру које је, поред поезије Б. Пастернака, алтернативно понуђено и песништво Ане Ахматове и Александра Блока. Избор песме „Хамлет” у реализацији ове наставне јединице методички је оправдан са више аспеката, од којих издвајамо могућност сагледавања основних поетичких принципа правца и успостављање корелације са претходно реализованим наставним јединицама које се односе на новозаветну књижевност, жанр житија средњовековне књижевности и стваралаштво Шекспира.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: бина, мрак, одјек, Гестимански врт, драма, трагедија, пут, фарисејство, Едипов комплекс

Као песнику који се формирао у време смене два доминантна правца почетка 20. века – симболизма и футуризма, Пастернаку (иако је на почетку стваралаштва припадао групи центрифуга) није била својствена категорична декларативност и груписање. Од већине песника симболиста разликује се одсуством мистике и трагања за неоземаљским и метафизичким тајнама. Његове теме су истине „овоземаљске динамике егзистенције, до којих се долази свеобухватним историјским и дијалектичким погледом на свет”³. За разлику од симболиста и акмеиста, „као у каквој научној анализи, врши разлагања, декомпозицију слике света, да би потом, у новим једињењима и спојевима, откривао његова реална својства”⁴. Иако се не поистовећује ни са футуристима, неким аспектима њихове поетике приближава га активан однос ове поезије према животу, тј. непосредна веза између

¹ velja@mail.ru

² Вежбе су реализоване са студентима четврте године Департмана за Руски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу.

³ М. Сибиновић 1972, стр. 29.

⁴ Исто, стр. 30.

живота и поезије. М. Сибиновић закључује да „као песник модерне песничке слике, засноване на разлагању, декомпозицији уобичајене целине животних појава и предмета и на слабљењу синтаксичке кохезије реченица, Пастернак ипак у метричкој и строфичкој структури своје поезије остаје претежно у оквирима претфутуристичког песништва”⁵.

У последњој фази стваралаштва, од средине четрдесетих година прошлог века, када је и написан роман *Доктор Живаго* и „Стихови из романа”, авангардне компоненте Пастернакове поезије остале су у другом плану, што је резултирало поједностављивањем и већом разумљивошћу песничког израза, а на тематском плану откривањем нових аспеката револуционарне реалности. Тема унутрашње слободе стваралачке личности може се одредити као централна тема свих двадесет пет стихова доктора Живага.

Стихови из романа *Доктор Живаго*, међу њима и „Хамлет”, чине последње поглавље романа и у романескном контексту доживљавају се као стихови који су сачувани након смрти главног јунака. У складу са тим, поетског субјекта тих стихова би требало довести у везу пре са јунаком романа него са његовим аутором. „Свеска Јурија Живага” почиње песмом „Хамлет”, чији велики значај у саставу књиге одређује сам аутор. То је прва од двадесет пет песама Јурија Живага, које се налазе у седамнаестом поглављу романа *Доктор Живаго*.

У сижеу песме постоје четири пара ликова – Христ и Бог Отац, Хамлет и отац, глумац и режисер, песник и неко ко њиме управља – Бог? Судбина? Историја?

*Гул затих. Я вышел на подмости.
(Žagor stade. Već sam usred bine.)*⁶

Први стих песме у буквалном значењу интерпретирамо као речи глумца. Први део стиха конотира позоришну салу, публику, жагор публике пред почетак представе. Асоцијације са позориштем продубљују се и детаљима као што су „бина”, „мрак ноћи”, „двоглед”, „одјек из дубине”. Тај лексички низ подржава нашу представу о глумцу, дубоко уживљеном у суштину свог лика. Ипак, други део стиха можемо читати и метафорички – писац своје дело може сматрати позорницом са које се чује његов глас; „одјек из дубине” могу бити реакције изазване делом. Реч „подмости” у руском језику означава и објекат на тргу за иступање пред народом.

⁵ Исто, стр. 32.

⁶ Овде и надаље наводи се препев Стевана Раичковића

Мотив песника-глумца на сцени иначе је чест у стваралаштву Пастернака (почев од ранијих песама као што је „Хор“, 1913. до песме „Да сам знао да је тако“, 1931). Може се довести у везу са расправама с почетка 20. века о сврси уметности и тезом о пореклу песничког стваралаштва из старогрчких обреда у част бога Диониса.⁷ У складу са том теоријом, уметност у којој је глумац супротстављен позоришној сали, песник народу итд. може имати порекло у првобитној обредној форми уметности. Осим тога, и казне првих хришћана у Риму такође су биле театрализоване.

*Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске,
Что случится на моем веку.*

*На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.*

*(O dovratak naslonjen: ja lovim
u odjeku nekom iz dubine
Šta će biti sa životom ovim.*

*Na mene je uperen mrak noći
Kroz hiljadu dvogleda na osi.)*

Остала три стиха прве строфе и почетак друге могу припадати и Хамлету који мисаоно напрегнуто сагледава могући исход догађаја, и глумцу који игра Хамлета, и лику, и аутору романа. Сећамо се да је дански принц непосредно учествовао у трупи путујућег позоришта у улози режисера трагедије, тако да би ступање на позоришну сцену за њега било природно.

Пастернак је такође видео да је на њега „уперен мрак ноћи“. После рата он је живео у ишчекивању могућег хапшења и ликвидације. „Хиљаду двогледа“ бисмо могли тумачити као симбол опасности која је претила од цензора и књижевних чиновника, чланова Савеза совјетских писаца, који су помно пратили живот и рад песника. У тој ситуацији је песник, као и његов јунак, био спреман да се жртвује у име вишег циља – писања дела. *Если только можно, Авва Отче,*

Чашу эту мимо пронеси.

*(Ave, oče, ako si u moći,
Mimo mene ovi čašu nosi).*

⁷ Први је о томе писао Ниче у делу *Порекло трагедије*, а у Русији Вјачеслав Иванов, Скрјабин и др.

У другој строфи Пастернак у песму кроз мотив јеванђељске чаше уводи и лик Исуса Христа. Неочекиваном инвокацијом „Аве оче” Пастернак приближава свој текст тексту Јеванђеља⁸, и у тренутку нас преноси у Гестимански врт у коме пред хапшење Исус Христ призива Бога Оца, знајући за страдања која му предстоје. Нови лексички низ: „Ава оче”, „чаша”, „фарисејство”, „крај пута”, дочарава близину новог поетског света и приближава основни семантички слој песме. Иако је алузија јасна, ова два стиха ипак могу припадати и осталим носиоцима ауторске свести. Христ, као и Хамлет, зна да ће га упркос молитви, страдање стићи. Израз „мимо мене ову чашу носи” могао је са истом конотацијом изговорити и Хамлет, и глумац, и Јуриј Живаго, и Пастернак. Поетски субјект је, попут Христа у Гестиманском врту, уса-мљен у ноћи, где се обраћа Богу са молбом да га избави од искушења и несреће, и где је попут двогледа у мрачној позоришној сали на њега усмерена светлост звезда.

У вези са овим мотивом може се актуелизовати и животописни аспект романа – роман као „житије”, у коме Живаго, макар стиховима, у функцији поглавља књиге након физичке смрти њеног аутора, постаје бесмртан. У прилог тези о религиозној мотивацији као доминантној, неки критичари⁹ виде и мотив „довратка” из другог стиха прве строфе, који доводе у везу са олтарским вратима чије отварање и затварање током литургијске службе има симболичко значење добровољног приношења жртве Христа, које се може довести у везу са мотивима песме. Благодети непротивљења току ствари супротставља се поетски субјект, Хамлет, Јуриј Живаго или сам аутор.

Стихове:

*я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.*

*(Volim tvoju zamisao i ja
I slažem se da me rola vodi.)*

можемо схватити као наставак речи Христа, или сагласност, прихватање улоге од стране глумца. Сва искушења судбине прихвата и Хамлет у Шекспировој трагедији, такође и јунак романа и његов аутор. Они немају право избора, њихова судбина се одвија независно од њихове воље, знају да извршују „замисао” Господа. Као што је Христ својој молитви додао „впрочем не Моя воля, но Твоя воля да будет”, тако је и Хамлет све време свестан своје мисије у складу са основном „замисли”.

⁸ „Авва Отче! Все возможно Тебе; пронеси чашу сию мимо меня” – молитва Христа у Гестиманском врту, *Јеванђеље по Марку* (гл. 14, стих 36).

⁹ К. Поливанов 2006.

*Но сейчас идет другая драма,
и на этот раз меня уволь.*

*(Al' se druga drama sad odvija
I ovog me puta oslobodi.)*

Глумац прихвата улогу, али одбија да учествује у животној драми. Прихватање и неприхватање патње и насилне смрти може се односити и на колебања Христа, представљена у Јеванђељу, и Хамлета, и растрзаност Јурија Живага, и Пастернака.

*Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.*

*(No redosled ima svako dejstvo
I kraj puta neće se izbeći.)*

Глумац мора да настави са игром, чак и када комад престане да му се свиђа. Изменити ток ствари није у могућности ни јунак, ни Христ који остаје сам у ноћи са својом молитвом. Околни свет би можда и могао да промени даљи ток ствари, али није у стању да га подржи. Песник, свестан казне која га чека, неће одустати од публикавања свог дела, јер „крај пута неће се избећи”.

я один, все тонет в фарисействе.

(Sam sam, tone sve u farisejstvo.)

Фарисеји су одбацили Христово учење. Њихово лицемерје је више пута приказано у Јеванђељу. Фарисејски је био и двор краља Клаудија. Лицемерје свог времена више пута је морао да осети и Пастернак, о томе пише и у *Доктору Живагу*.

Жизнь прожить – не поле перейти.

(Proći život – nije polje preći.)

Јеванђељски лик и високи библијски дискурс спојени су у последњем стиху са изреком која изражава просту, али дубоку народну мудрост. Изреком која контрастира сложености изграђеног система „вишеслојних ликова”. Овај поступак би се могао протумачити као наглашавање вечности и општости (ако не и тривијалности) трагичне ситуације у којој су се нашли Христ, Хамлет, јунак романа и поетски субјект песме.

Ако се у песми, у оквиру сложеног система ликова, поетски субјект идентификује са Исусом Христом, може се поставити питање мотивације увођења лика Хамлета, као и самог наслова песме. Као могућност осветљавања поступка довођења у везу Хамлета са Исусом Христом, Рудњов¹⁰ износи неочекивано објашњење путем Едиповог комплекса. И Хамлет и Исус, каже он, извршавају вољу оца, само што Хамлет извршава освету, а Исус приноси жртву за оца и све људе. Јеванђељски Исус је у тренутку очајања подсетио песника на вечно сумњичавог и очајавајућег Хамлета. Песник жртвује живот за уметност, али у тренутку очајања, као и Хамлет, покушава да пролонгира неумитно, при чему се све дешава на сцени на коју можемо гледати као на модел живота-спектакла, где је све већ режирано и извесно. Тако се Хамлет у песми Пастернака идентификује са Јуријем Живагом, а овај у процесу трагања јединственог достојног излаза са Христом. Овим се осветљава и један од главних мотива песме, на који је први скренуо пажњу шведски научник П. А. Бодин¹¹ – транспоновање уметности у живот (гумац или песник постају налик Христу), и живота у уметност (Христ постаје гумац).

Песма је написана петостопним трохејом који је у руској књижевности први користио Љермонтов у песми „Излазим сам на пут”. К. Ф. Тарановски је у вези са овом песмом указивао на карактеристични статични мотив живота супротстављен динамичном мотиву пута и карактеристичном глаголу кретања у првом стиху.¹² У „Хамлету” Пастернака такође је присутан контраст теме пута и статичности јунака. Јунак на сцени стоји наслоњен на довратак и не одлучује да крене, иако схвата да је то неопходно. На крају песме Пастернак чак развија мотив у изреку – проћи живот није што и поље прећи.

¹⁰ В. П. Руднев 1997.

¹¹ О томе у: К. Поливанов 2006.

¹² К. Тарановски 1963.

ЛИТЕРАТУРА:

В. П. Руднев 1997: Руднев В. П., *Словарь культуры XX века*, Москва, Аграф, 1997.

К. Поливанов 2006: Поливанов К., *Пастернак и современники*, Москва, 2006.

К. Тарановски 1963: Тарановски Кирил, *О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики*, American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague, 1963. Pp. 287-322

Миливоје Јовановић, *Руски песници двадесетог века*, Београд, 1990.

М. Сибиновић 1972: *Борис Пастернак, Лирика*, Избор и предговор Миодраг Сибиновић, Београд, 1972.

Русская литература XIX – XX веков, Том II, МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва 2000.

Велимир Илич

ГАМЛЕТ БОРИСА ПАСТЕРНАКА

Резюме

Данная статья посвящена анализу первого из двадцати пяти стихотворений семнадцатой части романа *Доктор Живаго* Б. Пастернака. Стихотворение «Гамлет» является лирической интерпретацией шекспировского образа, в котором отразилась трагическая судьба русской интеллигенции, которая, подобно шекспировскому герою решала трудные вопросы. В статье дается анализ четырех пар как бы одновременно присутствующих „персонажей” – это Христос и Бог Отец, Гамлет и его отец, актер и режиссер, поэт и Бог или Судьба или История.

ИСТРАЖИВАЊА

Јован ПејчићФилозофски факултет, Ниш
Департман за српску и компаративну књижевност
rejic@filfak.ni.ac.rs**ПАВЕЛ ЈОЗЕФ ШАФАРИК
У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ (I)**1. *Српски и страни ослонци.* – 2. *Историја...* (1826)

САЖЕТАК: У раду се осветљавају идеје и српска рецепција књижевноисторијске синтезе П. Ј. Шафарика *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten (Историја словенских језика и књижевности према свим наречјима)*, 1826. Прво се утврђују српски (Доситеј Обрадовић, Лазар Бојић, Павле Соларић) и страни (Јернеј Копитар, Јозеф Добровски) ослонци Шафарикове *Историје...* (1), затим се прелази на генезу, методолошко-теоријске, структурно-садржинске и културно-историјске аспекте и значај Шафарикове књиге у словенскоме филолошком у научно-књижевном свету. Рецепција српских поглавља *Историје...* сагледава се из перспективе српских извора и тумачења од тридесетих година 19. века до данас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Рађање историографије српске књижевности, проучавање српске књижевности П. Ј. Шафарика, српска рецепција Шафарикове *Историје словенских језика и књижевности према свим наречјима* (1826).

1.

1. У начелу, свако питање почетка је сложено и, по правилу које се увек признаје а најчешће различито решава, о чему одлучују обавештеност, угао посматрања и дар закључивања – противречно. У духовним областима овај проблем већи је него у егзактним. У науци о литератури, у науци о уметности, то је очигледније него у другим дисциплинама. У сваком случају, тако је у српској књижевности.

Питање јављања најранијих видова књижевнокритичке мисли, односно првих облика историјског проучавања и синтетскога приказивања националне књижевности носи код нас сва обележја једне неодређености при дефинисању предмета која, у потрази за кореном ствари, још и данас мења положаје, помера духовне и временске границе, прекопава и утврђује темеље.

Досад су код нас историзована и преиспитивана сазнања о рађању и развоју српске књижевне критике¹ и естетике² – историја српске књижевне историографије још увек чека на свога писца.³

¹ Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*, Рад, Београд 1957. Вид. такође: Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, I, Матица српска, Нови Сад 2008, посебно стр. 72–76; Јован Пејчић, „Почеци српске књижевне критике и есејистике“, *Наше стварање* (Лесковац), LV/3–4 (2008), 87–93.

Дакле, како су питања корпуса и идентитета српске књижевности,⁴ њенога простирања и периодизације решавана у раздобљу формирања српске књижевне историографије? Који су то списи, какве концепције на којима почива темељ српске књижевноисторијске традиције?

1.1. По свему, прве кораке у овом правцу учинио је Доситеј Обрадовић (1739/40–1811). У предговору *Етици*, своме последњем за живота објављеном делу (1803), Доситеј у једном тренутку напушта основни, моралистички усмерен тон и, правећи излет, исписује похвалу српској просветитељској култури. Повесно-културна димензија Доситејеве похвале несумњива је. Јован Деретић, који је први указао на књижевно-историографски значај овог одломка,⁵ с разлогом закључује да се ту ради о покушају који, „иако далеко од праве историје књижевности”, ипак пружа „целовиту представу” о једном њеном раздобљу.⁶ Ставу Деретићевом нема се шта приговорити.⁷

Павле Соларић (1779–1821) други је у дијакронијском низу српских писаца с историјско-књижевним претензијама. Штавише, на његову публикацију *Поминакъ книжескій о Славено-Сербскомъ въ Млеткахъ Печатанію* (1810) гледало се, понеко гледа још и данас, као на „први спис који би се могао сместити у рубрику књижевне историографије”,⁸ као на њен „зачетак”.⁹ С друге стране, о *Поминку* се ода-

² Драган М. Јеремић, *Естетика код Срба*. Од средњег века до Светозара Марковића, САНУ, Београд 1989; Милан Ранковић, *Историја српске естетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998.

³ Један брзи преглед српске књижевне историографије, који није лишен систематичности, ипак постоји. Развио га је Јован Деретић у књизи *Пут српске књижевности* (Српска књижевна задруга, Београд 1996), чије су кључне теме „идентитет, границе, тежње” српске књижевности. Јављању и развоју овога научнолитерарног жанра посвећено је поглавље „Српска књижевност у огледалу своје историје“ (стр. 55–80).

⁴ У години најинтензивнијега рада на својој историји словенских језика и књижевности према свим наречјима (*Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* биће објављена у Будиму 1826), Павел Ј. Шафарик овако пише 28. новембра 1822. године Франтишеку Палацком: „[Георгије] Магарашевић, овдашњи професор, издаје нову историју а ради на српско-немачко-латинском речнику. Али чему ће то послужити пре но што буде решено *шта је то 'српско'*. Видимо како су несрећни Словени свуда око нас“ (нав. према: Ђорђе Живановић, *Георгије Магарашевић /1793–1830/*, Матица српска, Нови Сад 1976, 127. Курзив Ј. П.).

⁵ Вид. Ј. Деретић, „Када почиње нова српска књижевност”, *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд), 17/4 (1988), 157.

⁶ *Пут српске књижевности*, 58.

⁷ Више о Доситејевоме доприносу заснивању историјскога сагледавања развоја нове српске књижевности вид. у: Јован Пејчић, „Рађање српске историје књижевности”, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Филолошки факултет, Београд 2007, 44–46.

⁸ Ј. Деретић, *Пут српске књижевности*, 58.

⁹ Васо Милинчевић, „Павле Соларић – лик у сенци”, *Осветљавања и суочавања*, Завод за уџбенике, Београд 2007, 77.

вно говори као о првој српској штампаној библиографији,¹⁰ чак као о првом продајном каталогу књига код Срба.¹¹ Соларићевом делу приступа се, најзад, и као својеврсном „програму очувања националног идентитета Срба (расутих ‘по среди Турака, Влаха, Мађара, Славонаца, Хорвата, Далмата’)”.¹² Соларићево дело, међутим, отпочетка прате неслагања о његовој жанровској припадности. Недоумице изазива увод. У уводу, међутим, Соларић излаже историју штампања српских књига, не књижевности. Према томе, *Поминак* се, првенствено због свог предмета, не уклапа у уже схваћени појам историје књижевности па га тамо не треба ни смештати. То је, најједноставније речено, доситејевским духом прожет „трактат о штампарству”,¹³ и ништа преко тога.

Али један други текст Соларићев ван сваке сумње улази у комплекс српских књижевноисториографских радова. У питању је чланак „Погледи на језик и књижество илиричко”, објављен 1820. године на италијанском и, одмах, у преводу Јефте Поповића, у *Новинама сербским* у Бечу.¹⁴ За овај чланак речено је да је то „први сажет историјски преглед наше књижевности”,¹⁵ то јест да су „идеје о илирском књижевном језику и књижевности тога језика (заправо штокавски писане књижевности)” изложене први пут у систематизованом облику.¹⁶

1.2. Поминак књижески Павла Соларића штампан је 1810, његови „Погледи на језик и књижество илиричко” 1820 – у година-

¹⁰ Лазар Чурчић, „Поминак књижески Павла Соларића”, *Библиотекар*, XXXI/4–6 (1979), 308–324; Душан Панковић, *Српске библиографије 1766–1850*, Народна библиотека Србије, Београд 1982, 20–25.

¹¹ Никола Андрић, „Живот и књижевни рад Павла Соларића”, *Рад ЈАЗУ*, књ. 150, Загреб 1902, 157; Мирослав Пантић, „Штампар старих српских књига Димитрије Теодосије”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* [даље: *Прилози КЛИФ*] (Београд), књ. XXVI (1960), 206–236; Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, 62; Петар Милосављевић, *Увод у србистику*, Требник, Београд 22003, 138–139.

¹² Душан Иванић, *Књижевност Српске Крајине*, БИГЗ / Чигоја штампа, Београд 1998, 50.

¹³ Д. Панковић, *нав. дело*, 24.

¹⁴ Соларићев чланак први пут је прештампан часопису *Србистика* (Приштина), II/1–2 (1999), 311–317; Вера Милосављевић, која га је за Србистику приредила, додаће овај Соларићев чланак као прилог своме раду „Погледи Павла Соларића на српски језик и књижевност”, унетом у њену књигу *Чувари имена* (Мирослав, Београд 2004, 120–127). – Мирослав Пантић сматра да је чланак заједничко дело Соларића и Ивана Крељановића Албинија („Соларић, Крељановић, Апендини”, *Прилози за КЛИФ*, књ. XXIII/1–2 /1957/, 22–42); Драгиша Живковић је у овом погледу уздржанији; по њему, чланак је „написао Соларић, изгледа уз сарадњу задарског књижевника Ивана Крељановића-Албинија” (*Почеци српске књижевне критике*, 112); Васо Милинчевић задовољава се напоменом да у чланку „доминирају Соларићеве идеје („Павле Соларић – лик у сенци”, 78).

¹⁵ Драгиша Живковић, *Почеци књижевне критике*, 113.

¹⁶ Д. Иванић, *Књижевност Српске Крајине*, 50.

ма, значи, које омеђују, како је већ наглашено, „преломну деценију српске књижевности”.¹⁷ Ову деценију обележили су: појава првих збирки народне поезије; стварање новог правописа, прве граматике и првог речника народног говора; критика у њеном изворном значењу; прва збирка романтичарске поезије; оснивање *Новина сербских*; одржавање прве световне позоришне представе; објављивање дела са додајом најозбиљнијим предзнаком историје књижевности...¹⁸

Последњи од побројаних догађаја нама је овде најважнији: Лазар Бојић (1791–1859), „перваго лѣта фїлософїи слышатель” на Пештанском универзитету, објавио је 1815. године *Памятникъ мужемъ у славено-сербскомъ книжеству славнымъ*, прву част.¹⁹ Дело је промишљено компоновано: уоквирују га посвета седмогодишњем васпитанику и, у епилошкој функцији, ауторове жеље („теплая желанія”) за његов дуг живот и напредак у учењу. Следи „Предисловіе”, у којем Бојић образлаже намеру да својом књигом – по угледу на старе Грке и Римљане, као и на савремене Енглеze, Француze и Немце – подигне споменик најзаслужнијим српским просветитељским писцима: „Ако их знамо, образе чествујемо, памјат славимо, прикљученија читамо, довољно им је благодаренија.”²⁰

Значајније од предговора је поглавље „О книжеству или литератури”, пре свега зато што у њему Бојић, додуше у поредбеном маниру критичара и историчара свог времена, износи суд о културном и књижевном стваралаштву српског осамнаестог и почетних година деветнаестог века. Потом се Бојић посвећује целини српске књижевности, која се, по њему, протеже од архиепископа Данила Пећког до митрополита Стефана Стратимировића, да би одмах, по његовим сопственим речима – што ћемо касније преиспитати – увео „поделу” Јозефа Добровског на *стару* и *нову* српску књижевност. На крају поглавља аутор даје табеларни преглед српских писаца оба периода; у две рубрике наводи, азбучно их слажући, 103 имена („А: *усопиїи*” – 37; „Б: *живїи*” – 66).²¹

¹⁷ Васо Милинчевић, „Преломна деценија српске књижевности /1810–1820/” (1974), *Творци и тумачи*, Просвета, Београд 1984, 9–34.

¹⁸ Исто, 33.

¹⁹ Место издања списка није на дефинитиван начин утврђено. Наводе се Пешта, Будим, Беч (по словима, узима се да је штампан код Јохана Шнирера у Бечу, штампара Давидовићевих *Новина сербских* /Д. Панковић, *Српске библиографије*, 26/).

²⁰ *Памятникъ мужемъ у славено-сербскомъ книжеству славнымъ*, въ Жетрву признателности и благодаренія Лазаремъ Боичемъ I. лѣта фїлософїи слышателемъ водружень. Перва часть. 1815, без стр. У даљем тексту позивају се на фототипско издање Бојићевог дела, које је је приредила и у Новом Саду 1994. године објавила Мирјана Д. Стефановић (издавач Прометеј). Према пагинацији коју је за потребе овог издања успоставила М. Д. Стефановић, навод о којем је реч налази се на стр. [75]. (Даље у раду наводиће се само: *Памјатник*, и сва упућивања односиће се на ово издање.)

²¹ Исто, [86]–[90].

Главни део књиге чине биографије просветитељских писаца с пописима њихових штампаних дела и, делимично, рукописа. То су: Јован Рајић, Доситеј Обрадовић, Григорије Трлајић и Атанасије Стојковић²² – све писци с територије северно од Саве и Дунава, аустријски држављани, и сви православне вере. Схема биографија у сва четири случаја је троделна: хронологија живота проткана карактеролошким опсервацијама – рад исказан у просто библиографском виду – успомене и похвале савременика. У текстове уводе изабране мисли или стихови Вергилија (два пута), Проперција и Кристофа Аугуста Тидгеа. Рајић је за Бојића славни историчар, први међу заслужним српским умовима; поднаслов рада о Доситеју гласи: „Сербскиј мудрец”; Трлајић је представљен углавном као професор историје и статистике, а Стојковић као учењак (и белетрист) овенчан бројним признањима и титулама руских и западноевропских академија и универзитета. Критичких и историјско-књижевних анализа нема.

Основ *Памјатника* лежи у Бојићевој замисли да српску књижевност, науку, културу осамнаестог века прикаже кроз историје знаменитих људи.²³ Ако је о форми и поступку реч, он се приближио класицистичким биографима,²⁴ али прави његови узорци заправо су много старији. Понео их је из свог гимназијског и богословског школовања у Сремским Карловцима. Пред собом, тако, имамо, уколико се типолошки посматра, облик биографског зборника популаран у европској књизи још од хеленистичких времена, и то ону врсту зборника какву су изградили Салустије, Платурх, Корнелије Непот.²⁵ Интересовање за ове писце, посебно за Плутарха и његове упоредне живото-

²² Испод наслова *Памјатника* стоји: „Перва часть”. Да је Бојић уистину наставио с радом показује његово писмо од 14 [26]. августа 1833, у којем од Вука тражи: „да ми јавите ваше место рожденија, име отца и матере, дан рожденија вашег, промене у животу, дан венчања, и друго што би к биографији принадлежало – јер састављам *Каталог србски[x] списатеља*” (Вук Караџић, *Преписка V: 1833–1836* /прир. Голуб Добрашиновић и сарадници/, СД 24, Просвета, Београд 1989, 195). Шест година касније, у чланку „Ситнице језикословне”, обавештава читаоце *Летописа Матице српске* како је „печатати наумно” *Сборник*, „који ће биографије србски[x] списатеља редом изјављати” (XIII /1839/, 102).

²³ Бојић није једини ни први од Срба који овакве биографије саставља. Пре њега Јефтимије Ивановић објавио је свог *Новог Плутарха* (1809). Може се рећи да је код Срба у истом знаку протекла прва половина 19 столећа. Георгије Магарашевић је, на пример, систематски неговао ову литерарну врсту; штавише, већ у првом броју тек покренутога часописа *Сербске лѣтописи* за 1825. годину увео је рубрику „Биографическе черте славних Србаља”. Осим Ивановића, Бојића, Магарашевића, сличне биографије писали су: Михаило Витковић, Мушицки, Константин Богдановић, Платон Атанацковић, Стерија, Вук...

²⁴ Вид. Зоран Константиновић, „Цитати као културолошки метатекст”, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига, Београд 2002, 45.

²⁵ Мирон Флашар, „Јован Рајић у *Памјатнику* Лазара Бојића”, у зборнику *Јован Рајић* (уред. Марга Фрајнд), Институт за књижевност и уметност, Београд 1997, 280–281.

писе, српски класицизам наследио је не само од старих Грка и Римљана, него и из старе српске књижевности, нарочито од житија српских владара²⁶ – што је, на пример, видљиво у *Новом Плутарху* (1809) Јефтимија Ивановића, иначе Бојићевог професора.

Но, „генетска зависност“²⁷ није једини упитник који лебди над Бојићевим биографијама. Поставља се, такође, проблем њихове изворности. „Списао сам биографије“, извештава Бојић у предговору, Јована Рајића и Доситеја Обрадовића – „по немечким изданијам“, Григорија Трлајића и Атанасија Стојковића – „по преданијам“.²⁸

Што се текста о Рајићу тиче, у питању је превод чланка из Шедијусовог немачког часописа,²⁹ допуњен пописом Рајићевих радова из оде Лукијана Мушицког посвећене српском историчару.³⁰ На другој страни, све податке о Доситеју преузео је из Копитаревог биографско-библиографског чланка о српском просветитељу, објављеног 1811. године у бечком листу *Vaterländische Blätter*.³¹ За преостале две биографије, написане „по предању“, до данас није испитано порекло животних и библиографских података које код Бојића налазимо.

1.2.1. Да ли је *Памјатник мужем у славено-сербском књижеству славним* Лазара Бојића у пуној мери прва српска историја српске књижевности?

У науци је Бојићев спис различито жанровски одређиван. Прве „квалификације“ – белешка Лукијана Мушицког на маргини његове рукописне библиографије српских књига од 1494. до 1818. године, уз *Памјатник*, „Истор[ија] књиж[ества]“,³² и Павела Јозефа Шафарика, у његовој *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1926), који књигу сврстава у рубрику „Историја књижевности“³³ – немају генолошку, већ библиографско-каталожку вредност.

²⁶ О утицајима хеленистичке херојске биографије на књижевно обликовање житија више вид. у: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности* (Српска књижевна задруга, Београд 1980, 71 и 218) и Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност – Основе*, (Филип Вишњић, Београд 1994, 283 и 295–296).

²⁷ М. Флашар, нав. текст, 281.

²⁸ *Памјатник*, [79].

²⁹ Никола Радојчић недвосмислено је утврдио да је писац ове Рајићеве биографије митрополит Стефан Стратимировић (*Српски историчар Јован Рајић*, САНУ, Београд 1952, 159–167).

³⁰ Ђорђе С. Костић, *Павле Ј. Шафарик о новој српској књижевности*, САНУ, Београд 1988, 42–43.

³¹ З. Константиновић, нав. текст, 46 (Константиновић се овде позива на истраживање Томислава Бекића); уп. Јернеј Копитар, „Доситеј Обрадовић“, *Serbica* (прев. Томислав Бекић), Матица српска, Нови Сад 1984, 115–122.

³² Архив САНУ, бр. 252.

³³ Уп. П. Ј. Шафарик, *Историја српске књижевности* (прев. М. Д. Стефановић / Милана Мразовић), Завод за уџбенике / Вукова задужбина / Матица српска, Београд / Нови Сад 2004, 299.

За Скерлића је Бојић „први биограф српских писаца”;³⁴ за Светислава Марића – *Памјатник* је „дело у којем се излаже историја књижевности”;³⁵ по Драгиши Живковићу, књига припада групи „биографско-библиографских радова” који су „већ први корак ка стварању српске историје књижевности”;³⁶ Слободан Комадинић на Бојића гледа као на аутора који је „створио код Срба један нови књижевни род – био-библиографију”;³⁷ Иво Тартаља сматра да спис „има нека обележја историјског прегледа националне литературе”;³⁸ Магдалена Анђелић на прво место ставља библиографску вредност Бојићевог рада;³⁹ Миодраг Поповић види у *Памјатнику* „прву историју српске књижевности” а у Лазару Бојићу „првог историчара српске књижевности”;⁴⁰ став Душана К. Петровића је да имамо посла с првом српском есејистичком књигом;⁴¹ за Васу Милинчевића то је „прва рудиментарна историја књижевности”;⁴² Павић је, као и Скерлић, на становишту да је то „збирка књижевних биографија”;⁴³ Јован Деретић приклања се суду Д. Живковића преносећи из књиге у књигу констатацију да је, после Соларићевог *Поминка књијеског* (у чему греша), Бојићева књижица „даљи корак ка историји књижевности”;⁴⁴ по Ненаду Љубинковићу, опет, *Памјатник* је дело „које се може условно убројати у историје литературе”.⁴⁵ Занимљива су у овом погледу приклањања Душана Пан-

³⁴ Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку /1909/*, Сабрана дела, књ. 11, Просвета, Београд 1966, 239.

³⁵ „Да ли је Стојковићев *Кандор* роман” (1950), *Одабрани списи*, Матица српска, Нови Сад 1979, 107.

³⁶ *Почеци српске књижевне критике*, 63.

³⁷ „Почеци српске библиографије”, у зборнику *Десет година Библиографског института ФНРЈ (1948–1958)*, Библиографски институт Југославије, Београд 1958, 305.

³⁸ *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба*, САНУ, Београд 1964, 26.

³⁹ „Лазар Бојић – први српски библиограф”, *Прилози КЛИФ*, XXXIV/3–4 (1968), 291–298.

⁴⁰ М. Поповић, *Историја српске књижевности – Романтизам*, I, Београд 1968, 332; II, Нолит, Београд 1972, 29 и 276.

⁴¹ „Лазар Бојић, писац прве књиге есеја у српској књижевности”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), XIX/3 (1971), 567–568.

⁴² „Преломна деценија српске књижевности /1810–1820/” (1974), *Творци и тумачи*, 33.

⁴³ Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Српска књижевна задруга, Београд 1979, 505. – Нешто ниже, Павић ће додати да Бојићев текст припадају такозваним „биографијама антикварскога типа“ (стр. 506).

⁴⁴ Предговор „Почеци српске књижевне критике” (1979), 15; *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд 1983, 262, Просвета, Београд 22002, 554; *Пут српске књижевности*, 58.

⁴⁵ „Концепције историја књижевности српскохрватског језичког подручја у деветнаестом веку (од Лазара Бојича до Ђуре Шурмина)”, *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд), 9 (1980), 220.

ковића. *Памјатник* је за њега, најпре, „ближе књижевној историји него библиографији”,⁴⁶ мало даље дело Бојићево му је „биографија писца са одликама есејистичке прозе о неколиким српским писцима и библиографија књижевног дела тих писаца. Има, дакле, сва обележја добре историје књижевности”,⁴⁷ на трећем месту закључује да Бојић „не припрема историју, него паралелно пише историју и библиографију”,⁴⁸ онда вели како се ради о „историји књижевности која се још увек није одвојила пуном аутономношћу од библиографије”,⁴⁹ да би се најзад, у потпису испод факсимила насловне корице Бојићевог списка, определио за тврдњу: „прва историја српске књижевности”.⁵⁰

1.3. Ранији суд Миодрага Поповића и последњу оцену Душана Панковића учврстила је Мирјана Д. Стефановић у обимној уводној студији за фототипско издање *Памјатника* као две најоснованије оцене, и узела је да те оцене текстолошки и теоријски документује свестрано провереном историјском грађом. Завршивши истраживање, изашла је са резолутним ставом:

Бојићева књига, сада то можемо да кажемо, јесте историја књижевности, јер поседује, у основи, значајне особине таквог истраживања, које пише сврстава хронолошки, описује њихов живот, пописује њихова дела и о њима, каткад, даје свој суд.⁵¹

Пут Мирјане Д. Стефановић до овог и оваквог става „посут” је, мора се признати, методолошко-теоријским уступцима различите врсте.⁵² Непотпуност у аргументацији открива увођење такозваних

⁴⁶ *Српске библиографије 1766–1850*, 5.

⁴⁷ *Исто*, 10.

⁴⁸ *Исто*, 109.

⁴⁹ *Исто*, 112 (курзив Д. П.).

⁵⁰ *Исто*, 132.

⁵¹ [„Уводна студија”], 59. – Студију је М. Д. Стефановић унела, под насловом „Лазар Бојић, аутор прве српске историје књижевности” у своју књигу *Библиотека српске књижевности* (Чигоја штампа, Београд 2007, 11–47; нав. место је на стр. 47. – Сва даља упућивања везујем за књигу М. Д. Стефановић.

⁵² На првом нивоу то су погодбене и релативишуће речи, за којима при формулисању проблема исувише често посеже: „чини се”, „вероватно”, „у домену нагађања”, „у основи”, „зачуђује”, „по себи јасно и разумљиво”, „не осећа потребу”, „каткад”, „можда”. У другој равни, на плану уопштавања и вредновања, то, на пример, изгледа овако: „Идеју просветитељства писац *Памјатника* узима као нешто по себи јасно и разумљиво“ и у складу с таквим ставом не осећа потребу да, у предговору књизи, детаљније опише особине епохе коју представља кроз дело четири писца. Због тога, вероватно, сваког од описаних књижевника не одређује кроз време, већ помоћу биографије и дела” (46). Овом закључку претходи, међутим, суд: „Књижевна дела тих аутора [Рајића, Доситеја, Трлајића, Стојковића – Ј. П.] послужила су му [Бојићу] као делови велике целине коју чини књижевност не само једног народа, српског, већ и једне епохе. Управо у тим терминима и таквом посматрању – низа књижевних дела у времену – описујемо, у основи, појам историје књижевности” (43).

„посредних” доказа. Главни међу њима је повезивање по сродности књижевноисторијских поступака Миодрага Поповића и Лазара Бојића, *Историје српске књижевности – Романтизам, I–III*⁵³ и *Памјатника*.

За ово поређење речено је да је „ванспорно” јер су обе књиге, „очигледно, прављене по истом моделу”.⁵⁴ Но, тако је ако се не пође даље од површине ствари. Иоле дубље загледање показује, међутим, све саме непомирљиве разлике. Довољно је подсетити се у овом смислу Поповићевих уводних синтетичко-историјских поглавља у сваку од књига, такође „летописа” који српски романтизам сагледавају у европскоме и светском књижевном контексту и, на крају, приложених библиографија уза сваки од томова. Али најважнија разлика огледа се у оном што историчар романтизма стално има у виду, а Бојић никад: то је чињеница да је Поповићева књига „у центар свога истраживања, у центар своје структуре, ставила књижевно дело и његове естетске домете”.⁵⁵ За разлику од Бојића, који је биограф и библиограф, Миодраг Поповић је аналитичар, тумач и аксиолог.

Све у свему, становиште Мирјане Д. Стефановић је, међу истраживачима српске књижевне историографије, двојако примљено. Као тачно и дефинитивно, прихватили су га Никола Грдинић,⁵⁶ Лазар Чурчић,⁵⁷ Милана Мразовић,⁵⁸ Зоран Константиновић.⁵⁹

На другој страни, неопходну, у основи „академску” уздржаност, довољно одлучну међутим, исказали су у овом погледу Мирон Флашар,⁶⁰ Петар Милосављевић⁶¹ и Татјана Пивнички-Дринић.⁶²

⁵³ Нолит, Београд: I 1969, II–III 1972.

⁵⁴ Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности* (1996), Требник, Београд 2000, 81.

⁵⁵ Николај Тимченко, реч на округлом столу о првој књизи Поповићеве историје српског романтизма – вид. „Проблеми проучавања српског романтизма”, *Књижевна историја* (Београд), I/3 (1969), 682–683.

⁵⁶ Н. Грдинић, „Прва српска историја књижевности”, *Домети* (Сомбор), XXI/76–77 (1994), 74.

⁵⁷ Л. Чурчић, „Почеци историје српске књижевности”, *Домети*, XXI/76–77 (1994), 79.

⁵⁸ М. Мразовић, „Шафариково схватање књижевне историје”, у зборнику *Павел Јозеф Шафарик /1795–1995/* (уред. М. Д. Стефановић / Михал Харпањ), Матица српска / Филозофски факултет, Нови Сад 1996, 114.

⁵⁹ З. Константиновић, „Цитати као културолошки метатекст. Уз интертекстуалну анализу прве историје српске књижевности”, *Прилози за КИФ*, књ. LXV–LXVI/1–4 (2001), 39 (исти текст З. Константиновић унео је у своју књигу *Интертекстуална компаратистика*, 40–53).

⁶⁰ М. Флашар, нав. текст, 277.

⁶¹ П. Милосављевић, *Теорија књижевности* (1997), Логос, Ваљево / Исток 22006, 330; *Увод у србистику*, 138.

⁶² Т. Пивнички-Дринић, „Бојић, Лазар”, у: *Српски биографски речник*, 1, Матица српска, Нови Сад 2005, 678.

Овај други став ваља, по мом суду, радикализовати и рећи: спис Лазара Бојића *Памјатник мужем у славеносербском књижевству славним* јесте значајан корак на путу конституисања српске књижевне историографије, али он није *историја националне књижевности* у пуном, у изворном значењу те речи, поготово то није када се у његово суседство доведу књижевноисторијска и библиографска прегнућа прво Лукијана Мушицког (1777–1837), затим Јернеја Копитара (1780–1844), а онда и Јозефа Добровског (Josef Dobrovský, 1753–1829), „оца словенске филологије”.⁶³

2.

2. Својевремено, написао сам:

Наслеђе српске књижевне историографије двоструко је порекла. Старија решења потичу од иностраних историчара и тумача српске књижевности, међу којима поебне заслуге припадају Јозефу Добровском, Павелу Јозефу Шафарику и Александру Николајевичу Пипину. Први српски књижевни историчари њихови су дужници.⁶⁴

При томе, кад је Добровски у питању, мислио сам на његов чланак у *Slovanki I*, штампан у рубрици „Serbica”,⁶⁵ а у вези с Пипином на његов „Преглед историје српске књижевности”, што је, заправо, поглавље обухватнога дела написаног заједно са В. Д. Спасовичем *Обзоръ историі славянскихъ литературъ*⁶⁶ – које претходи *Историји српске књижевности* Стојана Новаковића,⁶⁷ првој синтези једнога српског аутора која осветљава целокупну српску књижевност, и на које се, поред прерађенога и проширеног издања Шафарикове *Историје*,⁶⁸ Новаковић обилато позива.

Одсудан, значи, корак ка формирању научне историје књижевности код Срба учинио је Павел Јозеф Шафарик (Paul Joseph Schaf-

⁶³ Подробно образложење суда и сву неопходну аргументацију доноси расправа Ј. Пејчића „Рађање српске историје књижевности”, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Филолошки факултет, Београд 2007, посебно стр. 55–65.

⁶⁴ Ј. Пејчић, „Мит о прекиду у развоју српске књижевности”, *Простори књижевног духа*, Ниш 1998, 11 (студија је првобитно објављена у часопису *Књижевна историја*, XXVII/96, 1995, 185–212).

⁶⁵ Praha 1814, 210–223.

⁶⁶ С. Петербургъ 1865; иначе, прерађено и проширено издање (1879) одмах је преведено на немачи (Leipzig 1880), чешки (I–II, Praha 1880–1882) и француски (Paris 1881).

⁶⁷ Београд 1867, потпуно издање 1871.

⁶⁸ Вид. Paul. Jos. Šafárik, *Geschichte der südslawischen Literatur*, I–III. Књиге је приредио и у Прагу 1865. издао Шафариков рођак Јозеф Јиречек.

farik, 1795–1861), Словак по рођењу, у филолошким круговима Европе од двадесетих година деветнаестог века па до краја тог столећа највећи славистички и србистички ауторитет. У Будиму 1826. године он је објавио историју свих словенских језика и литература разних наречја *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*. Видно место у својој историји дао је управо српском језику и књижевности.

Са прикупљањем грађе за ову књигу Шафарик је почео 1817, још док је био у Јени;⁶⁹ прву верзију имао је готову 1819;⁷⁰ на рукопису је, проширујући га и допуњујући, радио до фебруара 1825 – када га је „начисто преписао” и дао у штампу.⁷¹

2.1. Од 1819. до 1833. године Шафарик је живео у Новом Саду, „у средини тада најактивнијег дела Србије”,⁷² где је дошао за управника и професора Српске православне велике гимназије.⁷³ Према томе, у Новом Саду је његова *Историја словенских језика и књижевности према свим наречјима* добила коначан облик.

Дела као што је Шафариково, постављеног на тако широку основу и са таквим историјско-филолошким захватом, у европској језичкој и књижевној науци дотад није било. Време ће, међутим, показати да се заслуге његове *Историје* не огледају само у томе што се јавила као дубоко осмишљен пионирски подухват у светској славистици. Она, уједно, представља и врхунац културно-историјског правца у проучавању језика и књижевности, културâ и цивилизације Словена. Особито је то било од далекосежног значаја за Јужне Словене, код којих је, што се језичко-литерарних и повесно-духовних истраживања тиче, све било још у заметку.

Проблема те врсте Шафарик није имао кад су у питању руска, пољска и чешка литература; њих је обрадио према већ постојећим историјама књижевности.⁷⁴ Што се пак српског језика и културе, одно-

⁶⁹ Ђорђе Магарашевић, „У спомен Павлу Јосифу Шафарику”, *Летопис Матице српске*, књ. 186/2 за 1896 (1898), 12.

⁷⁰ У говору поводом почетка школске 1819/20. године у новосадској Великој српској гимназији Шафарик је саопштио да је „написао историју словенског језика и књижевности свих наречја”, али да дело „још није угледало света” (Васа Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Матица српска, Нови Сад 1951, 373).

⁷¹ Опширније вид. у: Ђорђе С. Костић, *Павле Ј. Шафарик о новој српској књижевности*, 15–16.

⁷² Речи Јозефа Јиречека (нав. према: Милана Мразовић, „Шафариково схватање књижевне историје”, у зборнику *Павел Јозеф Шафарик – живот и дело*, 109).

⁷³ О Шафариковом доласку, животу и раду у овом периоду вид. у: Ђорђе С. Ђорђевић, „Павле Јосиф Шафарик. Биографско-историјска скица”, *Летопис Матице српске*, књ. 186/2 за 1896 (1898), 138–174; Ђорђе Живановић, „Шафарик у Новом Саду. ’Изгнанство’”, у зборнику: *П. Ј. Шафарик 1795–1861* (прир. Боривоје Маринковић), Нови Сад 1963, 42–106.

⁷⁴ Ђорђе Живановић, „Значај боравка П. Ј. Шафарика у Новом Саду за развој славистике код Југословена”, *Прилози за КЈИФ*, књ. XXXIV/3–4 (1968), 233.

сно књижевности тиче, ту је имао само неколике скромне ослонце. У првом реду, били су то радови утемељивача словенске филологије: на једној страни, делови прегледних чланака Јернеја Копитара „Патриотске фантазије једног Словена” (1810)⁷⁵ и „Прилози прегледу српске литературе у Аустријском царству” (1811),⁷⁶ а на другој – разматрања и белешке Јозефа Добровског у *Славину* и обема свескама *Слованке*, у првој пре свега.⁷⁷ Од српских аутора, на помоћи су му се донекле нашли радови Павла Соларића и Лазара Бојића. Додамо ли њима библиографска прегнућа Лукијана Мушицког⁷⁸ и Јована Чапловића,⁷⁹ исцрпи смо главне Шафарикове изворе.

За Шафарика је, гледано из перспективе његове *Историје* као целине, Копитарев кратак преглед словенских језика и књижевности „Патриотске фантазије једног Словена” био од много већег значаја него што се то на први поглед чини.⁸⁰ Концепцију приказивања словенских језика и књижевности са свима њиховим посебностима, али истовремено и у њиховом јединству, Словак је усвојио управо од понемченог Словенца и пренео је на своје дело – разуме се, продубљујући и ширећи, па и модификујући прихваћени модел, што је било условљено новом грађом, индивидуалним увидима и закључцима.⁸¹

Постоји још једна страна – теорија историје књижевности. Копитар-филолог и фактограф атеоријске оријентације, уз то идеолог аустрофилства,⁸² није у овом смислу могао бити од неке посебне кори-

⁷⁵ „Patriotische Phantasien eines Slaven”, *Vaterländische Blätter* (Wien), 5. VI 1810, 87–93 (вид. превод Т. Бекића у: Ј. Копитар, *Serbica*, Нови Сад 1984, 65–77). Подстакнут одјеком на који је чланак наишао међу европским славистима, Копитар га је прерадио и 1813. године, под насловом „Blick auf die Slavischen Mundarten ihre Literatur und die Hilfsmittel sie zu studieren”, у два наставка штампвао у *Wiener allgemeine Literaturzeitung*. Нову верзију објавили су 1815. Димитрије Давидовић и Димитрије Фрушић у бечким *Новинама српским* у шест наставака (бр. 183, 184, 186, 187, 188 и 190) под називом „Погледъ на діалекте Славенске, ніово Книжество, и спомотъна средства къ познанию ніовомъ“.

⁷⁶ Вид. *Serbica*, 126–139.

⁷⁷ Вид. Josef Dobrovský, „Serbica”, *Slovanka*, Prag 1814, 210–223. – О србистичким радовима Ј. Добровског вид.: Нада Ђорђевић, „Допринос Јозефа Добровског упознавању Европе с нашим културном традицијом”, *Зборник за славистику* (Нови Сад), 4 (1973), 9–28.

⁷⁸ О раду Ј. Мушицког на историји српске књиге и књижевности вид. више у: Ј. Пејчић, „Рађање српске историје књижевности”, 57–65.

⁷⁹ Више о Чапловићу вид. у: Д. Панковић, *нав. дело*, 29–32.

⁸⁰ Сам Шафарик ће, уосталом, за Копитара рећи да је у том чланку дао, „истина сажето, али садржински пун преглед” словенских језика и литература (*Geschichte.../1926/*, 70).

⁸¹ Више о овом вид. у: Ђ. С. Костић, *нав. дело*, 19–23.

⁸² Одељак „Литература грчких Словено-Срба” свога разглашеног чланка „Patriotische Phantasien eines Slaven” (штампаног 5. јуна 1810. у бечком листу *Vaterländische Blätter*), у којем иначе говори, осим о Доситеју, још и о Емануилу Јанковићу, Павлу Соларићу и Атанасију Стојковићу, Копитар завршава предлогом аустријској

сти Шафарик. Истински Шафариков учитељ у питањима методологије и схватања предмета и циља историје књижевности биће немачки литерарни истраживач и теоретичар, етнограф и религиолог Јохан Фридрих Лудвиг Вахлер (Jochan Friedrich Ludvig Wachler).⁸³ У општим поглављима своје четворотомне *Handbuch der Geschichte der Litteratur* (1822–1824) Вахлер је успоставио теоријски систем историје књижевности као научне дисциплине који ће Шафарик без ограда применити при изради своје *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*.

2.1.1. О којим и о каквим поставкама је реч?

По Вахлеру, предмет истраживања историје језика и књижевности јесте духовна култура. Њена историја „представља верно и у узајамној вези чињенице које предочавају развитак и образовање људских снага у односу на науку и уметност”.⁸⁴ Даље, Вахлер овако дефинисану историју дели на општу и посебну. Прва „тежи да из чињеница и узрока објасни настајање, развитак и преображај” духовне културе код свих народа и у свим епохама. Посебна или национална историја духовне културе бави се само једним народом у његовом историјском развоју, или појединим епохама тога развоја. Без обзира

царској администрацији да на Бечком универзитету оснује Катедру за старословенски језик, јер старословенском језику је – закључује – „баш ту место, тако да Аустрија не би требало његово изучавање да препусти прљавим рукама Руса”. Да би оправданост свог предлога ојачао до крајњих граница, Копитар овако издваја пример Срба: „Оних два или три милиона Срба (Илираца), који су се временом из Турске доселили код нас, управо би тек после једног уверљивог доказа о љубазном поштовању онога што им је најдраже, њиховог светог језика, у пуној мери осетили благодети аустријске врховне власти. Психолошке препреке треба превазићи психолошким противсредствима, треба делати с љубављу поради љубави. Иначе је довољно познато да остали турски Срби, који се још увек боре за своју слободу, упиру свој чежњиви поглед на по језику и вери сродни али далеки Север” (Ј. Копитар, „Патриотске фантазије једног Словена”, *Serbica*, 65–77, посебно вид. стр. 72 и 76–77; вид. у истој књизи и Копитарев чланак „Прилози прегледу српске литературе у Аустријском царству” /1811/, нарочито стр. 126–128). – Преиспитавши, у својој менталној монографији *Живот и рад Вука Стеф. Караџића* (1924), „Копитарево учешће у Вукову раду” (где се, иначе, задржава и на преписци Копитар – Мушицки), Љубомир Стојановић износи овај закључак: „Из свега досад казаног, мислим да се јасно може видети да је Копитар, поред чисте науке и рада на културном подизању Срба, имао и задњу намеру да тиме политички отуђи Србе од Руса” (Љ. Стојановић, „Копитар”, у хрестоматији: *Стојан Новаковић и „филолошка критика”* /прир. Божидар Пејовић/, СКК 4, Матица српска / Институт за књижевност и уметност, Нови Сад / Београд 1975, 354).

⁸³ У писму једном пријатељу и сараднику Шафарик ће, радећи на *Историји словенских језика и књижевности према свим наречјима*, написати: „Ја нисам имао среће њега лично за учитеља да имам, али кроз његове радове постао ми је више него учитељ, прави духовни отац” (према: Ђ. С. Костић, *нав. дело*, 24).

⁸⁴ Вахлерове идеје износим следећи интерпретацију Ђ. С. Костића и служећи се његовим цитатима из Вахлера (*нав. дело*, 24–27).

којом се од могућних повести историчар бави, духовну културу, према Вахлеру, ваља проучавати применом три методе: *синтетичком* ће се дати „тачан преглед порекла, развоја, напретка и одумирања” истраживаних феномена; *аналитичком* ће се „представити историја стања и обраде појединих наука”, док ће се *етнографском* методом расветлити вера и обичаји народа. Лудвиг Вахлер потом образлаже поделу историје на више епоха, што зависи од трајања и еволутивних преокрета карактеристичних за њено постојање и развој. У објашњавању сваке од епоха потребно је, према њему, дати „општи поглед на стање духовне културе, указати на доминантне особине, испитати границе и правце духовно-научног развитка”, описати живот народа, проучити државу и религију, упознати се са школством и утицајем претходних епоха. Треба, најзад, у најважнијим цртама описати развитак језика, књижевности и науке и истаћи улогу и значај најважнијих стваралаца и њихових дела.

Павел Ј. Шафарик дословно се придржавао учитељевих теоријских принципа: тематски редослед, начела обликовања поглавља, однос општег и посебног (расног и националног) у његовој *Историји* понављају схему изложу у Вахлеровом приручнику (*handbuch*). И за Шафарика је, као за његовог „духовног оца”, поредбено изложена *општа* историја од пресудног утицаја „на духовно образовање људи и, са тим, на развој наука и уметности”,⁸⁵ док систематика националне културе (језика и књижевности) увек представља „подстицај једне разумне љубави према нацији”.⁸⁶

2.2. Историја Шафарикова⁸⁷ започиње опширним синтетичким уводом, у којем аутор истражује порекло, развитак и напредак словенских култура, трагајући при томе за њиховим општим особинама, додирима, прожимањима, на исти начин као што испитује и религију Словена и њене деобе у историји, да би затим прешао на етнопсихолошки план и описао карактер словенских народа. У том оквиру значајан простор поклања језичкој проблематици: најпре генерално посматра старословенски језик, а онда се развојно осврће на сва гранања овог заједничког стабла по свим његовим „редакцијама” или „наречјима”. Увод завршава прегледом културних и научних установа

⁸⁵ P. J. Schaffarik, *Geschichte...* (1826), III.

⁸⁶ Исто. – Писању *Историје словенских језика и књижевности* Шафарик је, вели Ђорђе Живановић, приступио са „снажно пробуђеном националном словенском свешћу” („Шафарик у Новом Саду”, 53).

⁸⁷ Потпун опис спољне и унутрашње структуре Шафариковог дела пружају, сваки на свој начин, следећи радови српских истраживача: Сима Н. Томић, „Књижевни и научни рад Павла Јос. Шафарика”, *Летопис Матице српске*, књ. 197/2 (1899), 14–23; Ђорђе С. Костић, *нав. дело*, 26–30; Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности*, 67–72.

важних за развој језика и књижевности; то су школе, учена друштва и академије, издавачи, периодика, библиотеке, штампарије...

Основни текст *Историје* дат је у два дела. Први део посвећен је југоисточним Словенима, други северозападним Словенима.

Део који се односи на југоисточне Словене Шафарик разврстава у пет поглавља. За нас су од интереса два – треће и четврто (прво више од другог): „Историја језика и књижевности Славосрба грчког обреда” и „Историја језика и књижевности Славосрба католика (Далматинаца, Босанаца, Славонаца) и Хрвата”.⁸⁸ Треће поглавље има пет глава, од којих као најважније издвајам две, с насловима: „Судбина српског језика и књижевности” и „Преглед најновије српске књижевности”, на којима ћемо се и задржати, пре свега због Шафарикове периодизације.

У *Историји словенских језика и књижевности према свим наречјима* Шафарик поделу врши примењујући два кључа. Први се односи на периодизацију српске културе, други на периодизацију српске књижевности. Овакав поступак не изненађује уколико се схвати да је главни предмет његовог истраживања духовна култура српског народа, па тек онда литература као највише мерило њене остварености. При томе Шафарик зна да термине култура и књижевност замењује, често и да их употребљава као синониме. Другачије се не може разумети исказ што назначује поделу на којој почива његова *Историја*:

С Бранковићем може се прикладно закључити први период славосрпске књижевности; други или нови почиње са Жефаровићем и траје до наших дана.⁸⁹

Шафарик овде очито мисли на бакротисак *Стематографије* Христофора Жефаровића и Томе Месмера, која је изашла у Бечу 1741. године. У библиографском прегледу српских књига осамнаестог и првих деценија деветнаестог века, који је органски део *Историје*, нема, међутим, Жефаровића него се наводи Захарија Орфелин и, као прва, његова књига из 1758. године. Према томе, Шафарик је издвајањем

⁸⁸ Питање корпуса и идентитета српске књижевности, посебно овим насловом апострофирана тема, вратило је деведесетих година двадесетог века Шафарикову концепцију српске књижевности у само средиште србистичких научних преиспитивања. Вид. у овом смислу одговарајуће расправе у књигама Петра Милосављевића: *Српски национални програм и српска књижевност* (1995), *Систем српске књижевности* (1996, 22000), *Српски филолошки програм* (2000), *Срби и њихов језик* (2000), *Увод у србистику* (2002, 22003), *Идеје југословенства и српска мисао* (2007); вид. такође радове Злате Бојовић („Дубровачки писци у историјама књижевности Павла Јосифа Шафарика”, у зборнику *Павел Јозеф Шафарик – живот и дело*, 221–229) и Марије Славковић (*Дубровачка књижевност у историјама књижевности XIX века*, Филозофски факултет, Ниш 1998, 11–61).

⁸⁹ P. J. Schaffarik, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, 211 (прев. Ђорђе С. Костић, нав. дело, 45).

Жефаровића желео да обележи почетак нових духовних стремљења српске културе, а увођењем Орфелина да назначи почетак нове српске књижевности.

У новој српској књижевности пак, у даљем тексту, Шафарик види три развојне етапе: *прву* – која се јавља „око 1764”, и која се поклапа с песничком афирмацијом Орфелиновом (иако се његово име не наводи); *другу* – која се развија и траје под непосредним утицајем Јована Рајића и Доситеја Обрадовића (први књижевник који је, по Шафарику, у ранг литерарног језика „подигао покрајински дијалекат”), и *трећу* – која почиње 1813. године уздицањем народнога језика на степен књижевног, за шта највеће заслуге приписује Димитрију Давидовићу и Вуку Караџићу.

На крају српског дела *Историје* Шафарик доноси најпре списак шездесет девет српских писаца православне вере с библиографским описима сто педесет девет њихових дела,⁹⁰ и затим, у латиници али по азбучном реду, додаје имена још четрдесет петорице књижевника.⁹¹

2.2.1. Историја словенских језика и књижевности према свим наречјима дело је, пре свега, филолога широких културноисторијских видика. Иако „библиографски писана”,⁹² она је, међу осталим, пружи-ла и први синтетички преглед српске књижевности од аутору најстаријега познатог доба до времена када је завршена. У научним круговима Европе ова књига хваљена је са много разлога као поуздан општи извор за упознавање словенских језика и литаратура.

Српска књижевност, обрађена као засебна и самосвојна структура у оквиру општесловенскога културног система, нашла се, тако, по први пут, у свеобухватној ризници духовнога стваралаштва европских народа узетих у континенталном смислу, па и шире. При томе се не ради само о позивању на Шафариково дело,⁹³ него о до-

⁹⁰ Вид. Д. Панковић, *нав. дело*, 55.

⁹¹ Овај број, напомиње Ђ. С. Костић (*нав. дело*, 50), ваља умањити за један јер се име Стефана Новаковића појављује у оба списка.

⁹² Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике*, 171, нап. 114.

⁹³ Према истраживању Ђ. С. Костића (*нав. дело*, 57–58), први који је то учинио био је немачки историчар књижевности Карл Ферстер 1828. године. У овом контексту ваља навести и да се италијански књижевни историчар Чезаре Канту, пишући о српској књижевности у својој *Storia universale. Letteratura delle nazioni, parte seconda* (насталој између 1838. и 1846. године), ослањао у првом реду на Шафарика (о Кантуовој *Универзалној историји*, као и другим италијанским историјским прегледима српске књижевности више вид. у: Светлана Стипчевић, „Српска књижевност у италијанској књижевној историографији”, *Књижевна историја*, XXXIX/131–132/2007/, 9–52).

словном преузимању⁹⁴ и превођењу с одређеним прерадама,⁹⁵ понекад с извесним проширењима и додавањем сопствених оригиналних радова.⁹⁶

Ван сваке сумње, највеће заслуге за овај продор припадају Павелу Ј. Шафарик у и његовој *Историји словенских језика и књижевности према свим наречјима*⁹⁷. Тим пре и утолико више што се у њој налазе клице и замеси свега потоњег Шафариковог рада везаног целином или појединим деловима за српску духовну традицију и савременост.

ЛИТЕРАТУРА

Јернеј Копитар, *Serbica* (прев. Томислав Бекић), Матица српска, Нови Сад 1984.

Павле Соларић, „Погледи на језик и књижество илиричко” (1820; прир. и коментар Вера Милосављевић), *Србистика* (Приштина), II/1–2 (1999).

Лазарь Боичъ, *Памятникъ мужемъ у славно-сербскомъ книжеству славнымъ* (1815), фототипско издање (прир. Мирјана Д. Стефановић): Прометеј, Нови Сад 1994.

Paul Joseph Schaffarik, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, [Будим] 1926.

Нада Ђорђевић, „Допринос Јосефа Добровског упознавању Европе с нашом културном традицијом”, *Зборник за славистику* (Нови Сад), 4 (1973)

Никола Андрић, „Живот и књижевни рад Павла Соларића”, *Рад ЈАЗУ*, књ. 150, Загреб 1902.

⁹⁴ Тако је, не наводећи Шафариково име, поступио Франц Сартори у књизи објављеној у Бечу 1830, у којој је приказао све књижевности Аустријске монархије (вид. Зоран Константиновић, „Интересовање за Србе у почетној фази аустријске компаратистике”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXV/1, 1977, 87–88).

⁹⁵ Овде је реч о Терези фон Јакоб-Робинсон (Талфј), која је, с незнатним изменама, штампала у Америци 1834. године, под својим именом, дужи извод о словенским језицима и књижевности из Шафарикове књиге (више о томе у: Никола Прибић, „Талфј и амерички књижевници”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 4/1, 1975, 117; вид. у овом смислу и „Библиографију Талфјиних радова и радова о Талфјевој 1820–1999”, истраживање Голуба Добрашиновића и Фридхилде Краузе, у зборнику *Талфј и српска књижевност и култура* /уред. Весна Матовић и Габриела Шуберт/, Институт за књижевност и уметност, Београд 2008, 329–346, посебно стр. 332–335).

⁹⁶ Такав је случај с поновљеним проширеним издањем Талфјине књиге у Њујорку 1850. године (Н. Прибић, нав. текст, 117–118).

⁹⁷ Иво Тартаља, *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба*, САНУ, Београд 1964, 29; Ђ. С. Костић, нав. дело, 61.

Васо Милинчевић, „Павле Соларић – лик у сенци”, *Осветљавања и суочавања*, Завод за уџбенике, Београд 2007.

Мирјана Д. Стефановић, „Лазар Бојић, аутор прве српске историје књижевности” (1994), *Библиотека српске књижевности*, Чигоја штампа, Београд 2007.

Ђорђе Магарашевић, „У спомен Павлу Јосифу Шафарику”, *Летопис Матице српске* (Нови Сад), књ. 186/2 за 1896 (1898).

Ђорђе С. Ђорђевић, „Павле Јосиф Шафарик. Биографско-историјска скица”, *Летопис Матице српске*, књ. 186/2 за 1896 (1898).

Сима Н. Томић, „Књижевни и научни рад Павла Јос. Шафарика”, *Летопис Матице српске*, књ. 197/2 (1899).

П. Ј. Шафарик 1795–1861 (зборник прир. Боривоје Маринковић), Матица српска, Нови Сад 1963.

Ђорђе Живановић, „Значај боравка П. Ј. Шафарика у Новом Саду за развој славистике код Југословена”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Београд), књ. XXXIV/3–4 (1968)

Ђорђе С. Костић, *Павле Ј. Шафарик о новој српској књижевности*, САНУ, Београд 1988.

Павел Јозеф Шафарик – живот и дело (зборник уред. Мирјана Д. Стефановић / Михал Харпањ), Матица српска, Нови Сад 1996.

Павел Јозеф Шафарик / Pavel Jozef Šafárik (1795–1995). Зборник уред. Михал Харпањ, Народна библиотека „Доситеј Обрадовић”, Стара Пазова 1997.

Марија Славковић, *Дубровачка књижевност у историјама књижевности XIX века*, Филозофски факултет, Ниш 1998.

Драгиша Живковић, *Почеци српске књижевне критике (1817–1860)*, Рад, Београд 1957.

Иво Тартаља, *Почеци рада на историји опште књижевности код Срба*, САНУ, Београд 1964

Душан Панковић, *Српске библиографије 1766–1850*, Народна библиотека Србије, Београд 1982.

Јован Деретић, *Пут српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1996.

Петар Милосављевић, *Систем српске књижевности* (1996), Требник, Београд 2000.

Јован Пејчић, „Рађање српске историје књижевности”, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Филолошки факултет, Београд 2007.

Jovan Pejčić

**PAUL JOSEPH SCHAFFARIK
IN SERBIAN LITERATURE AND CULTURE (I)**

Summary

This paper deals with the work of Paul Joseph Schaffarik (1795-1861) in philological science and with his life in Novi Sad, as related to the history of Serbian literature.

In the first part, there is an analysis of the Serbian and foreign models used in Schaffarik's study of the ideas of Dositej Obradovic, Pavle Solaric, Lukian Musicki and Lazar Bojic – on the one hand, and Jernej Kopitar and Josef Dobrovský on the other, to the extent to which they are present in Schaffarik's literary and historical insight into the development of Serbian literature, from its beginnings to his own period. This discussion thus locates and discusses the birth of the early Serbian and foreign history of Serbian literature.

The second part of the paper is dedicated to Schaffarik's *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (*The History of Slavic Languages and Literatures after all Dialects*), which he began in 1817, before he arrived in the Serbian area, ended in Novi Sad in 1825, and then published in Buda (Hungary) in 1826. The presentation and critical explanation is offered: first, of Schaffarik's view of the development, relations and differences among the Slavic languages and their dialects; second, of his position of the organic interrelatedness of language and literature; third, of Schaffarik's general conception of literary history, taken over from his German teacher Ludwig Wachler; fourth, of his method as a literary historian applied to the material from Slavic literatures and their delineation, especially with regard to the affiliations of writers with Serbian literature, as related to their confession and background.

All previous research serves the function of the central topic of the paper: to differentiate, describe, present in the appropriate context and evaluate the chapters of Schaffarik's 1826 *History...* related to Serbian studies, from the point of view of the study of Serbian literature, from its earlier impacts to contemporary theoretical, methodological, and historical discoveries. The example of the *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* and its scientific and literary reception reexamines, and thus questions, the position of Serbian literary historians on the birth of the history of literature as a separate study field among the Serbs.

Данијела Поповић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департман за српску и компаративне књижевности

ТИХОМИР ЂОРЂЕВИЋ О ВУКУ ВРЧЕВИЋУ

САЖЕТАК: У раду се истражују основна обележја знамените студије Тихомира Р. Ђорђевића о Вуку Врчевићу. Однос Тихомира Ђорђевића према једном од најзначајнијих сарадника Вука Караџића осветљава и неке његове ставове према поетици усменог стваралаштва, бележењу и објављивању усмене грађе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Тихомир Р. Ђорђевић, Вук Врчевић, народна песма, приповетке, етнологија.

Један од најзначајнијих српских етнографа, Тихомир Р. Ђорђевић, није се током свога радног века бавио питањима која су, у основи, само етнолошка. Његову обимну библиографију чине радови који би се могли сврстати у друге научне дисциплине: књижевну историју, историју, антропогеографију, науку о језику, социологију итд. У некима од ових области он је оставио радове од изузетног значаја и вредности. Тако је, у последњој години живота, написао студију о Вуку Врчевићу која се и данас сматра важним извором за проучавање живота и рада овог истакнутог сакупљача усмене грађе.

Верујући да у науци ни о једном проблему није и не може бити све заувек речено, Тихомир Р. Ђорђевић често је своје радове завршавао скромно, умањујући своје заслуге, и позивајући друге и будуће истраживаче да допуне и наставе његова истраживања. Тако је увод студије о Вуку Врчевићу завршио надом да ће време које долази донети нова сазнања о једном од најзначајнијих сарадника Вука Караџића. Ипак, до данашњих дана Ђорђевићева студија је остала један од најпотпунијих извора за проучавање података о животу и делима овог црногорског сакупљача народних умотворина.²

Сматрајући Врчевића човеком од великог значаја за српску науку о фолклору, Ђорђевић је у истакао да његово дело ни шездесетак година након његове смрти није адекватно проучено и вредновано. Било је радова посвећених истраживању појединих проблема која су наметала Врчевићева дела, али је недостајало комплексније сагледавање и критичко оцењивање Врчевићеве објављене и рукописне грађе.

¹ danijelapop@filfak.ni.ac.rs

² Вид. Радмила Пешић, *Вук Врчевић*, Београд, 1967; Снежана Самарџија, *Од казивања до збирке народних прича*, Бања Лука, 2006, стр. 139.

Врчевић, без чије би „прилижности наша наука о народу била много сиромашнија и врло уназађена”, неоправдано је заборављен. Исцрпније истраживање његовог дела један је од начина на који се неправда, како мисли Ђорђевић, може исправити.

Монографија о Вуку Врчевићу сачињена је од *Предговора*, осам поглавља без појединачних наслова, *Додатка* и *Библиографије*. Говорећи у *Предговору* о тешкоћама са којима се суочавао приликом истраживања, Ђорђевић истиче да је адекватних извора о Врчевићевом животу и раду било мало.³ Као најважније издвојио је сама Врчевићева дела⁴ и преписку са Вуком Карацићем: „Оно што је ван преписке са Вуком Карацићем и ван његових списа или је незнатно, или је тако забачено и растурено да је тешко доћи до тога.”⁵ Поједине тренутке из Врчевићевог живота Ђорђевић осветљава користећи казивања Врчевићевих савременика (Т. С. Виловски), али и ставове историчара и истраживача савремених њему (нпр. суд Душана Вуксана о Врчевићу као писару или Трифуна Ђукића о Врчевићевом слободном духу). Ђорђевић напомиње да је било извора до којих није могао доћи (неке од њих и наводи – часописе *Глас Црногорца* и *Црногорац*), као и оних које није стигао да обради (архивска грађа о Врчевићевом службовању у Требињу) а сматрао их је веома значајним.⁶

³ Према његовом мишљењу, Врчевић за живота није заузимао важније положаје у друштву и због тога се о њему није опширније и више писало (вид. Тихомир Р. Ђорђевић, *Вук Врчевић*, Цетиње, 1951, стр. 3).

⁴ У *Предговору* се не прецизира који Врчевићеве радови су послужили као извор и то је, касније, условило извесне неспоразуме. Наиме, судећи према тој реченици из *Предговора*, Радмила Пешић у својој обимној монографији о Врчевићу пише да Ђорђевић не помиње Врчевићеву биографију као извор (Р. Пешић, *наведено дело*, стр. 9). На основу тога би се могло закључити да је он користио Врчевићев рад не наводећи га као извор. Закључак би био погрешан јер се већ у трећој фусноти Ђорђевићеве студије дају подаци о *Краткој биографији Вука Врчевића* и из ње преузимају цитати. Захваљујући Ђорђевићевој недоследности у одређивању извора свим наводима, није могуће без додатног упоређивања текстова утврдити у коликој је мери *Кратка биографија* послужила као извор, али је као извор, несумњиво, наведена.

⁵ Т. Ђорђевић, *наведено дело*, стр. 3.

⁶ „У овоме пребогатом крају (Требињу, прим. Д. П.) „народног умотворја” сваке врсте, како Врчевић назива творевине примитивног народног духа, он је провео седамнаест година и обилато се користио својим бављењем у њему. Ја не знам колики му је био службени посао, али оно што знам то је да је ту врло много урадио на скупљању етнолошког материјала. Одатле је он само обилато слао градива Вуку С. Карацићу и био вредан сарадник многих књижевних листова, већ је ту средио и за штампу припремио и све своје многобројне посебне радове из свију грана етнологије. Ти су радови по броју тако обилати да их највећи део није стигао за живота издати, већ су неки издавани после његове смрти, а неки су све додanas остали у рукописима. Ових седамнаест година његове службе и плоднога рада у Требињу свакако захтевају да се више осветле и архивским истраживањима.” (Т. Ђорђевић, *наведено дело*, стр. 20).

Прво поглавље студије посвећено је простору са кога је Врчевић потекао. О Рисну и Ришњанима Ђорђевић приповеда сажето и са различитих аспеката – географског, историјског, етнологског. Утицај поменутих Врчевићевих записа најочљивији је управо у овом делу: његова романтичарска представа о здравом, храбром, напредном и енергичном становништву Рисна и околине доминира над осталим, не тако оскудним, изворима које Ђорђевић користи.

О пореклу Вука Врчевића и његовом животу аутор монографије пише у наредном поглављу. За њега је, будући да се Врчевић често селио (Будва, Цетиње, Дубровник, Задар, Требиње, Котор) и бавио разним пословима (писар, учитељ, трговац), било довољно грађе. Ђорђевић је користио грађу селективно и критички. О томе сведочи чињеница да, чак и онда када говори о наизглед небитним подацима, он издваја и наглашава управо оно што је битно и непосредно везано за Врчевићеве заслуге у области српског фолклора⁷. Говорећи о најзначајнијим тренуцима Врчевићевог живота (породица, послови, смрт, почасни пренос посмртних остатака), Ђорђевић настоји да превазиђе сувопарно и заморно излагање. Живост уноси комбинујући своје исказе са сведочењима самог Врчевића, његових пријатеља и савременика. Захваљујући томе, поједини тренуци Вуковог живота осветљени су из више углова (одлазак са Цетиња, на пример).

Представљање најважнијих момената Врчевићевог живота и рада пружило је прилику Ђорђевићу да укаже на оно што је, по његовом мишљењу, могло утицати или је утицало на Вукову посвећеност усменом стваралаштву. У најранијим контактима са овом врстом књижевне грађе, између осталог, видео је клице његових каснијих интересовања за народну поезију.⁸ Кључним моментом сматрао је упознавање са Вуком Караџићем 1835. године: „То познанство одвело је Врчевића у нови правац идеја и рада и одредило му место у историји наше науке.”⁹ Вуков боравак у Требињу издвојен је као период од посебног значаја за радове из области етнографије и сарадњу са Вуком Караџићем.¹⁰

Мада се у студији често бави Врчевићевим карактером и моралним особинама, Ђорђевић овој теми посвећује готово читаво

⁷ Описујући Требиње, поводом периода током кога је у овом граду извесно време провео Врчевић, Ђорђевић нарочито истиче народну културу која је „у њему и читавом његовом крају била у пуноме процвату.” (*Исто*, стр. 19-20).

⁸ *Исто*, стр. 11.

⁹ *Исто*, стр. 13.

¹⁰ На самом почетку живљења у Требињу, међутим, Врчевић није имао много времена за бележење и сређивање народних умотворина. Спречен обавезама на послу, вероватно и недовољним познавањем самог окружења, он је тек након друге године боравка имао забележен значајнији корпус народних лирских и епских песама (вид. Радмила Пешић, *наведено дело*, стр. 75-76).

треће поглавље. Описујући Врчевићеву природу, он настоји да укаже управо на оне особине које су утицале на његов рад. Лакомисленост, површност, склоност ка забави, сматра Ђорђевић, спутавали су Врчевића, док га је сујета гонила да упорно ради. Сујета је била „покретач у свима пословима које је пројектовао и изводио.”¹¹

Недовољна припремљеност Врчевића за књижевне послове („био и без знања и без књижевне културе”) није била последица једино чињенице да је његово основно образовање било прилично оскудно. Према мишљењу Тихомира Ђорђевића, обавезе према породици и боравак у срединама које га нису могле превише подстицати на усавршавање, такође су утицали на Врчевићево образовање: „Све наведене околности биле су узрок што је Вук Врчевић у погледу знања и књижевне технике остао сасвим ниско. Узалуд се он извињава Вуку С. Караџићу да брзо пишући и „не пази ни на правописаније нити на граматику, па доста пута нема времена ни да прочита оно што је написао” и моли да му опрости. Узалуд, велим, јер Вук Врчевић просто на просто чак није знао ни честито да пише.”¹²

У Врчевићевим радовима није био видљив, како сматра Ђорђевић, ни утицај књижевног материјала (часописа, белетристике, научних радова). Истичући Вукову потребу да покаже да је у непрестаној вези са књижевношћу, он анализира могући значај не тако обимне литературе са којом је, према сопственом сведочењу, Врчевић долазио у додир. Ђорђевић закључује да нема елемената на основу којих би се могло говорити о утицају Петра Петровића Његоша, Доситеја Обрадовића, дубровачких и немачких књижевника. Највише утицаја на Врчевићев рад и погледе на књижевност и науку о њој имало је дело Вука Караџића. Тај утицај је, међутим, био ограничен Врчевићевим основним знањем: „Гледајући у радовима Вука Караџића узвишени и драги образац, он је неуморно ишао за њим, као за највишим и најсветлијим идеалом. Од природе бистар и разуман, он је лако схватао предмете које је налазио у делима Вука Караџића и улазио у њих све донде докле не би зашао у области за које је била потребна јача наука и стручнија спрема, и докле су се у њему могле ствари изражавати простим неоднегованим народним језиком и стилем.”¹³

Четврто поглавље није сређено ни компактно: почиње приказом Врчевићевих литерарних почетака (који се наставља у следећем поглављу систематизацијом његових радова, штампаних и писаних) и покушајем да се осветли кључан моменат у Врчевићевом кретању Караџићевим путем, а завршава сегментима који више одговарају психолошкој студији личности црногорског сакупљача народног ствара-

¹¹ Ђорђевић, *наведено дело*, стр. 26.

¹² *Исто*, стр. 31.

¹³ *Исто*, стр. 34.

лаштва. Са научно релевантних чињеница Ђорђевић нагло прелази на изношење недовољно битних података из Врчевићевог приватног живота.¹⁴

Настављајући у петом и шестом поглављу оно што је започео у четвртом (приказ дела), аутор одређује области у које се могу сврстати разноврсни Врчевићеви радови (поезија, географија, историја и етнологија). У попису радова нашли су се, сем списка који су остали у рукописима (сачуваним и изгубљеним) или штампани под Врчевићевим именом, и радови које је Врчевић слао другима (Вуку Карацићу). Наводећи радове у оквиру сваке од поменутих група, Ђорђевић пружа сажет приказ свакога од њих. Мада о неким радовима суди без одговарајуће аргументације,¹⁵ он, ипак, најчешће оцењује Врчевићеве радове тако што образлаже њихове вредности и недостатке.¹⁶ О најзначајнијим остварењима из корпуса¹⁷ пише опширније, излаже своје мишљење, упућује на место које дело има у науци и говори о рецепцији (*Грбальски статут*). Тихомир Ђорђевић покушава да, говорећи о Врчевићевим пословима на бележењу народних умотвотрина, представи прецизне податке о томе у коме су зборнику и на којим странама штампани записи, које је записе штампао Врчевић, који су прештампавани и у којим часописима и зборницима. Покушај његов да приближи Врчевићеве ставове о појединим жанровима (врстама народних приповедака) само је то и остао јер Ђорђевић тумачи ове врсте користећи сажете Врчевићеве коментаре или закључује на основу њиховог садржаја: „Приповетке из категорије (*народне опће*) назива Врчевић „н а р о д н е о п ћ е с најширим пространством”. Из њихове пак садржине види се да су то приповетке чији је предмет народни живот и догађаји из њега”... Варалице Врчевић не дефинише, али се из њихове садржине види да им је предмет надмудривање или варање људи између себе”.¹⁸ Врчевићеве коментаре користио је и у настојању

¹⁴ Сликајући Врчевићеву сујету, сервилност, потребу за материјалном користи, он набраја драгоцености које је, за своју супругу и себе, овај готово бесрамно и упорно тражио од Вука Карацића. (вид. Ђорђевић, *нав. дело*, стр. 37-40)

¹⁵ „Врчевићеве су песме, као што сам и напред рекао, било да су оригиналне, било да су преведене, врло слабе...Књижица је слаба и по својој поезији и по својој намени.” *Исто*, стр. 41, 42.

¹⁶ Поводом историјског списка *Живот Петра Петровића Његоша, владике црногорскога*, који је Врчевић штампао 1820. године, он, на пример, каже следеће: „Иако су Врчевићеве намере биле тако скромне, иако је ствар писао по сећању, његов спис садржи не само врло много добрих и интересантних бележака о Његошу, већ и пуно детаља из политичког и културног живота Црне Горе Његошева времена.” *Исто*, стр. 42-43.

¹⁷ Ђорђевић је етнологију сматрао најзначајнијом облашћу Врчевићевог рада: „Најобилатији и у исто време најважнији Врчевићев рад био је скупљање грађе за упознавање нашег народног живота, обичаја, предања и културе уопште, другим речима, скупљање грађе за нашу етнологију.” *Исто*, стр. 46.

¹⁸ *Исто*, стр. 52

да ближе осветли процес настајања појединих записа. Тако је, надовезујући се на тврдњу Врчевића да су басне преписане из разних „записа и листина”, истакао да су неке од њих својина писане књижевности која је временом ушла у усмени приповедни фонд.¹⁹ Ђорђевић говори и о делима која су у време настајања студије још увек била у рукописима (*Питалице* и *Српске народне пословице и друге као оне у обичај узете ријечи*). Нарочито важном он је сматрао Врчевићеву сарадњу са Валтазаром Богишићем на прикупљању грађе из области народног права. Захваљујући тој сарадњи, у обимном Богишићевом зборнику правних обичаја велики део грађе чинили су управо Врчевићеве записи: „У томе зборнику ми налазимо Вука Врчевића као највреднијег, најопширнијег и најбољег сакупљача народних правних обичаја из њему добро познатих области наших, Боке Которске, Црне Горе и Херцеговине.”²⁰

Седмо поглавље монографије представља резиме у коме је аутор истакао значај Вука Врчевића као сарадника Вука Карацића и настављача његовог рада у области прикупљања података о народном животу и књижевности. По његовом мишљењу, Врчевић је, упркос околностима које су отежавале и успоравале његов рад (недостатак образовања, социјални статус), постигао да својим делом, заједно са Миланом Ђ. Милићевићем, очува „Вуков аманет”. Њих двојица су успела да Вуково наслеђе обогате и буду „дуго времена спона између Вука Карацића и доцнијих генерација.”²¹ Основним Врчевићевим недостатком Ђорђевић сматра недовољну писменост. Иако запажа да су његови радови писани српским народним језиком са много неправилности, он истиче да њихова суштинска вредност није тиме умањена: „Његови радови и овако остају првокласна грађа за упознавање нашега народа, народног живота, обичаја, предања и народне примитивне

¹⁹ Потпору свом ставу Ђорђевић је нашао у истраживањима Ивана Касумовића (у тексту студије грешком је написано Милан) који је проучавао утицај Езоповог материјала на народно приповедање (вид. Ivan Kasumović, *Esopovska basna grčka i rimska u hrvatskom i srpskom narodnom pričanju*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, XVIII, Zagreb, 1913 и XIX, Zagreb, 1914). Сам се, иначе, нешто раније, бавио питањем веза Доситејевог дела и народних казивања и тематика му није била страна. И поред тога, опрезни Ђорђевић није тврдио да Врчевићеве басне нису аутентичне. Рекао је да не може одредити природу извора на које се Врчевић позива („Ја не могу да се досетим какви би могли бити ти записници и те листине из којих је он басне преписивао”) и да су многе познате из писане литературе („Оно што знам то је да су многе познате из писане литературе и да су одатле ушле у народ” – подв. Д. П.). Ни на једном месту нема тврдње да их је Врчевић преписао а, ипак, је у каснијим приступима Врчевићу замерено да је заведен, неопрезан (вид. Радослав Ротковић, *Врчевићева проза*, у: Вук Врчевић, *Маштанија*, Титоград, 1975, стр. 35) и да „доводи у сумњу порекло Врчевићевих басана” (Р. Пешић, наведено дело, 110).

²⁰ Т. Ђорђевић, *наведено дело*, стр. 62.

²¹ *Исто*, стр. 169.

културе.”²² Ако се има у виду значај који је Тихомир Ђорђевић придавао раду на прикупљању и проучавању фолклорног материјала, не звуче претерано његове похвале вредном и упорном сараднику Вука Караџића који је иза себе оставио богату штампану и рукописну грађу.

У периоду настајања Ђорђевићеве студије, део Врчевићеве грађе остао је у рукопису јер није било интересовања да се штампа.²³ Последице су погубне: нештампан материјал је мање доступан, мање познат и често се губи и заборавља. Такав однос научне и културне јавности, друштва уопште, нанео је штету самом делу Вука Врчевића али и српској науци. Говорећи тим поводом о стању у српској науци, недостацима и начину њиховог превазилажења, Ђорђевић је истакао рад Стојана Новаковића који је помогао српској науци о фолклору штампајући рукописе записивача усмене грађе. Правилан приступ проблему изискивао је, Ђорђевић то наглашава, много ширу акцију друштва и научних кругова. У тим круговима Врчевић је запостављен а његово дело недовољно проучено. Разлога за такво стање, како сматра Ђорђевић, било је много²⁴, али не оправданих: „Кад се буде потцењивани и занемаривани Врчевић марљиво расмотрио само по ономе што је дао, он ће бити достојно оцењен и постављен на место које му припада и које је резервисано за једног од највреднијих, најкориснијих и најзаслужнијих радника на скупљању грађе за упознавање нашега народа, његових творевина и његове културе.”²⁵ Уз поменуте квалитете, Ђорђевић је сматрао важним и Врчевићев однос према верском и националном у себи и сопственом окружењу: Србин православне вере имао је слуха за културу која је била заједничко добро народима различитих нација. У жељи да Врчевића приближи своме времену, он

²² *Исто*, стр. 72. Врчевић није био савшен ни као сакупљач и приређивач усмене грађе. Владимир Ђоровић је замерао недостатак критичности у одабиру материјала, а још више чињеницу да су се бројни Врчевићеви наследници угледали на њега у том погледу те је штета нанета процесу прикупљања усмене грађе била још већа. (вид. Владимир Ђоровић, *О Врчевићевој подјели српских народних шаљивих приповијед-ака*, Српски књижевни гласник, XV/5, 1905, стр. 378-379). Говорећи о лошим странама Врчевићевог приступа бележењу усменог стваралаштва Видо Латковић је, између осталог, приметио да Врчевић не даје податке о казивачима грађе коју записује и објављује (вид. Видо Латковић, *Народна књижевност*, Београд, 1982).

²³ У Додатку поменуте монографије Р. Пешић штампани су делови рукописа (*Српске јуначке народне пјесме, Јуначке херцеговачке пјесме, Свакојаке народње тужбалице, Огранци за историју Црне Горе*).

²⁴ Могуће поводе за занемаривање дела Вука Врчевића Ђорђевић види у следећем: „што је био и сувише везан за Вука Караџића; што су му списи били исувише народски; што му списи нису излазили из руку готови, већ су се морали дотеривати, што је лиферовао врло много, те је изгледало да је његове робе исувише на књижевном тржишту; што је живео у местима у којима није имао прилике да буде у додиру са књижевним светом, као, на пример, његов земљак Стјепан Митров Љубиша”. *Исто*, стр. 74.

²⁵ На истом месту.

га у монографији карактерише као „доброг Југословена” који је „истински волео и поштовао своју југословенску браћу”.

Завршно поглавље монографије посвећено је основним подацима о Врчевићевом породу и наследницима у књижевном раду.

Додатак је сачињен од пописа Врчевићеве заоставштине која је остала у Српском ученом друштву, односно, касније, Српској академији наука, дела Врчевићеве преписке и неких архивских података о његовом боравку на Цетињу. Тихомир Ђорђевић допуњује и исправља поједине податке о делима у попису заоставштине и говори о судбини неких несталих рукописа.

Библиографија списа Вука Врчевића је завршни сегмент монографије. Радове је Ђорђевић поделио у три групе: прву чине дела штампана за Врчевићева живота, другу она која су објављена после његове смрти, док су у трећој пописани радови у рукописима. Поједине одреднице аутор допуњује подацима о прештампавању и судбини дела, бави се питањима ауторства или исправља неке од података из одредница (нпр. годину издања).

Монографија о Вуку Врчевићу испуњена је бројним подацима о његовом животу и раду и, иако невелика обимом, она пружа поуздан основ за проучавање Врчевићевог дела. Услови у којима је она настајала (Ђорђевићева старост и болест, ратно окружење које је угрожавало егзистенцију у сваком погледу) утицали су на постојање ситнијих недостатака чија природа упућује на то да времена за сређивање студије није било. Сегменти су, вероватно, писани у више махова те се поједине информације често понављају (Врчевићева намера да напише историју Црне Горе, бележење ласцивних „стидних” народних песама, преписивање Вукове песмарице, коментари о квалитету Врчевићевих песама итд.). Истине ради, поновљену информацију понекад прате изрази „као што сам и напред рекао”, „о чему је и раније било говора.”

У неким деловима студије аутор не одређује доследно изворе појединим наводима и тако оставља читаоца у недоумици да ли су цитирани сегменти преузети из Врчевићевих списа или из других текстова.²⁶

Поменута скромност Тихомира Ђорђевића видљива је на многим местима у овом раду. Он не намеће своје ставове и опрезно их износи поводом појединих проблема, одређујући их као претпоставке.²⁷ Врхунцем такве опрезности и ненаметљивости могао би се

²⁶ Видети нпр. стране 7, 8, 9, 10, 11, 12.

²⁷ У настојању да не истиче своје мишљење као једино исправно, Ђорђевић често користи израз „ја бих рекао” (вид. стр. 33, 63).

сматрати део у коме се расправља о Вуку Врчевићу као приповедачу и у коме аутор сопствену компетенцију у области књижевне историје доживљава с резервом: „Кад бих смео да сасвим ненадлежно зађем у област наше књижевне историје, ја бих рекао да је Врчевић један од првака, ако није баш и први, на хронолошкој лествици пењања наших приповедача”.²⁸

Поред поменутих незнатних недостатака, студија о Вуку Врчевићу Тихомира Ђорђевића, важан је извор подацима о животу и делима једног од највреднијих и најзначајнијих сарадника Вука Караџића. Мада писана са намером да исправи неправду нанету помало скрајнутом црногорском записивачу народних умотворина, студија је, углавном лишена патетике и апологетских наноса. Њена вредност огледа се, између осталог, и у настојању аутора да пружи праву слику о грађи која је остала ван интересовања научних кругова. Иако су неки ставови Тихомира Ђорђевића са мање или више разлога, каснијим истраживањима доведени у питање или сасвим оповргнути, његово писање о Вуку Врчевићу једно је од најопширнијих и најсистематичнијих сагледавања доприноса Вука Врчевића народној књижевности и науци о народном животу уопште

ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђевић, Тихомир Р., *Вук Врчевић*, Цетиње, 1951.
Пешић, Радмила, *Вук Врчевић*, Београд, 1967.
Латковић, Видо, *Народна књижевност*, Београд, 1982.
Ротковић, Радослав, *Врчевићева проза*, у: Вук Врчевић, *Маштанија*, Титоград, 1975.
Самарџија, Снежана, *Од казивања до збирке народних прича*, Бања Лука, 2006.
Ђоровић, Владимир, *О Врчевићевој подјели српских народних шаљивих приповиједака*, Српски књижевни гласник, XV/5, 1905.

²⁸ Исто, стр. 66-67.

Danijela Popovic

TIHOMIR R. DJORDJEVIC ON VUK VRCEVIC

Summary

The study *Vuk Vrcevic* by Tihomir R. Djordjevic emerged in the first half of the twentieth century and today it represents one of the most significant sources for the study of life and work of the notable Montenegrin collector of folk material. In it, the author covered Vrcevic's work, his characteristic traits, and his importance for the study of folk life. At the same time, Djordjevic left data on his own attitude to folk creations and the significance of collecting and publishing pieces from the oral literary legacy.

ПРИЛОЗИ И ГРАЃА

Lujo Vojnović
SJENIMA DUBROVČANA¹

Kao mladi pravnik i advokat, ali već okušani polemičar i istoričar, Lujo Vojnović (Split 1864 – Zagreb 1951) u Beogradu je, 1898. godine, u izdanju Srpske kraljevske akademije objavio prvi tom svoje knjige *Dubrovnik i Osmansko Carstvo (1365-1482)*. Njegova druga knjiga do danas je ostala neobjavljena. Tekst koji sledi predstavlja uvodni deo knjige *Dubrovnik i Osmansko Carstvo II*. Objavljuje se prema mašinopisu sa rukopisnim dopunama samog autora, a nalazi se Ostavštini porodice Loazo-Vojnović u Arhivu Srpske akademije nauka i umetnosti u Beogradu².

Sjenima Dubrovčana,
koji su mojim radnjama
o prošlosti miloga Grada
kumovali,
a sada trunu
pod čempresima
Boninova i Mihajla

Proziv:
Pero Budmani † 1914.
Marinica Giorgi † 1897.
Nikša M. Gradi † 1894.
Mato Natali † 1895.
Orsat Pozza † 1882.
Niko Veliki Pozza † 1883.
Mato L. Pozza † 1901.
Lujo Serragli † 1902.
Mato Zamagna † 1901.

¹ Knjiga Luja Vojnovića *Dubrovnik i Osmansko Carstvo II*, iz koje se objavljuje ovaj odlomak, u pripremi je za štampu.

² Zahvaljujemo se upravniku Arhiva SANU akademiku Vasiliju Krestiću na mogućnosti da se rukopis Luja Vojnovića priredi za štampu.

Ueberhaupt ist nicht gross oder klein was auf der Landkarte so scheint; es kommt auf den Geist an.

Johann von Müller
(1752-1809)

La dignité des nations se pèse et ne se compte pas.

Saint-Marc Girardin
(1801-1873)

La souveraineté n'est ni grande ni petite: elle est ce qu'elle est

Joseph de Maistre
(1753-1821)

PRISTUP

„Godine 1887. dopadoše nam u ruke dva pisma Nikolice Bone iz godine 1678, napisana u Silastriji, u tamnici.

Mirna, dostojanstvena patnja onoga velikoga patriote koji, bez fraza, prosto i prirodno predavaše sama sebe dubrovačkoj otadžbini, zanesse nas tako da se nakanismo ispričati cio mu javni život. Bješe to u našoj misli kasno okajanje zaborava što se sleglo na čovjeka, kome dubrovački oci nadjenuše ime: „Pater Patriae”, prorokavši mu besmrtnost, ali, jaoh, minuše dva vijeka, on počiva negdje zaboravljen, na obalama Dunava, u bugarskoj tvrđavi, dok spomen-ploča njegova žrtvovanja, koja je nekada resila dvoranu dubrovačkoga Maloga Vijeća, visi u ćutanju obeščašćenoga kamena, među požarnim spravama opštinske zgrade dandanašnjega Dubrovnika!

Ali kako začesmo misao, pa počesmo prebirati spise u državnoj arhivi, ukaza nam se u jedan mah silan politički orizont, kao kad putnik, uspevši se uz Busovinu, među dva duga, monotona zida, ugleda iznenada sa Točila mnogostrani vid dubrovačke zemlje i dubrovačkoga mora. Razumijesmo tada kako je radnja Nikoličina nalik na taj put, pa da i ona tek vodi mnogostranoj, silnoj radnji naše repulike, koja, mnogim onakvim ljudim, vijekovima žrtava svoje djece, odricanja same sebe, održa slobodu i civilizaciju, na pragu varvarstva i smrti.

Tako nastade ovaj pokušaj pričanja veza Dubrovnika s Osman-skim Carstvom, u kojima je Nikolica doista centralni lik, ali nije sam ni prije ni poslije slavnoga mu života.”

Ovim sam riječima započimao u trideset trećoj godini svoga života, prvo poveće svoje istorijsko djelo: „Dubrovnik i Osmansko Carstvo”.

Na žalost, promašio sam cilj. Naši ljudi nisu umjeli da iz onih stranica izvuku visoku nauku, kako bi se naš Dubrovnik općuvao od raspadanja, kako bi ga zagrijao ponovljen ljubavni žar – canticum novum cantabo tibi³ – da bi se nekadašnje malo sijelo slobode i mudrosti provrglo u amfikiionsku, posredujući saoupravnu jedinicu zajedničku svoj djeci bez razlike našeg dvoimenog naroda.⁴ Mjesto toga, pričanje onih nastojavanja i onog državničkog rada, onog vatrenog patriotizma u službi otadžbine, ostalo je bez odjeka kako, uostalom, i naše drugo djelo: „Pad Dubrovnika” – u grobu „naučnih” radova, najantipatičnijemu i najbessplodnijemu, po Nietzscheu, od svih grobova.

Za onom prvom knjigom imale su se ređati druga i treća. Ali nerasvnljiva ličnost Nikolice Bone i ona druga Marojice Kaboge, koje su ispunile gotovo cijeli sedamnaesti vijek općinile su me tako, da ni prije ni poslije njih nisam mogao ništa da pričam, dok se nije odala pošta onim erojima.

Evo, dakle, ova dva uzvišena sjena, kako nas, nakon dvije stotine sedamdeset i osam godina, još dozivaju glasom, kome, u ovo sumračno vrijeme, ne bismo smjeli odoljeti.

Ova druga knjiga neće, dakle, biti nego pričanje jedne jedine dramske stranice naše istorije. U njoj se dižu dva vladalačka lika. Oni izbijaju elementarnom silom iz pozadine i blistavo vladaju na mračnom orizontu.

Sad, u podmaklom sutonu svoga života, sredio sam obilnu – iako ne potpunu – dokumentaciju, plod nezaboravnih i nepovratnih dneva provedenih u djedovskoj kući, sabratu više od četrdeset godina unatrag u dubrovačkoj državnoj arhivi, kao i u arhivama nekih mojih prijatelja i riješio sam da podignem godine 1897. obećani spomenik Nikolici Boni i Marojici Kabogi, tim tipičnim zastupnicima dubrovačkoga duha i dubrovačke borbe za slobodu.

Dok šesnaestom tako bogatom, burnom i raznolikom vijeku – zbog domaćih i teških javnih prilika – u ovoj knjizi posvetih samo panoramičku sliku, pridržavajući sebi da je, ako mi posluže sile, kasnije probudim i dotjeram, sedamnaesti vijek obradim podrobnije, vjeran koncepciji istorika, koji mi nasladiše mladost, Tome Macaulaya, Tome Carlyla i Jules Micheleta – da istorija ima biti uskrснуće, da je ona nekakav prethodan saziv velikoga zbora koji će se jednog dana održati u usudnoj dolini. Ako je istorija nema da prizove iščezle stvari i ljude kao da govore, ako joj nije zadatak da oživi sve što je duboko čovječansko u gestima onih koji za jedan trenutak nose na svojim leđima sudbinu velikoga ili maloga šatora – a nije

³ Psalam CXLIII.

⁴ Spominjem krasne prikaze mog djela od prof. Dra. Radonića, u Letopisu Matice srpske 1899. i prof. Florinskoga, u Izveštajima Kijevskog univerziteta, septembra 1899. i prof. K. Jiričeka u Arhivu für Slavische Philologie, iste godine.

li čitava zemlja šator „jedne noći”?⁵ – ona nema većega smisla od iskopavanja starinskih grobova ili od rekonstrukcije fosilnih životinja. „Istorija je umjetničko djelo – rekao je naš veliki zemljak Nikola Tommaseo – nije propovjedaonica, ni profesorska katedra, ni arhiv, a ni grobnica.”⁶

Osim toga, držao sam se vazda u svim svojim radnjama Cicero-nove izreke: „Ne quid falsi audeat, ne quid veri non audeat historia”. Vrlina najteža baš u sadašnje vrijeme, kad su mistifikacije na dnevnom redu, u službi političkih nečistih borba.

Nadam se da će ovo moje možda konačno djelo istaknuti još jače veličinu malog jednog organizma, čiji su pređi bili savremenici potonjih Karlovinga, a u kom je naša darovita ali nesređena rasa, u čudesnoj simbiozi sa latinskom misli, položila bila sve što je imala konstruktivna, tektonična i čista.

O sudbini novoga Dubrovnika, a još manje ove knjige ne činim sebi nikakvih obmana. Osjećam samo da bi ova radnja mogla biti od nekakve koristi dalekom kojem pokoljenju, ako, u međuvremenu, ne bi oskvrnjeni bili i sami sveti grobovi otaca. U ostalome, ako se mrtvi u nadzemaljskim sferama zanimaju za ono što je na zemlji bilo najmilije, kako držeš Mazzini, oni će možda zahvalni piscu ovih stranica što je osvijetlio njihovo požrtvovanje, kao i veličinu njihove borbe i što im je prizvao stradanja i mučeništva sred jednog zaboravnog pokoljenja, koji se besvijesno savija pod bremenom tradicije, ali je, jaoh, ni ne razumije ni ne poštuje.

Ova je knjiga ujedno komentar misli koje sam poređao na prvoj stranici, apoteoza beskonačno malih stvorova koji, po izreci jedne genijalne ruske žene, gospođe Swetchin, mogu odlično da nose sve znakove prave veličine.”

„Sam se nalazim – pišaše u njemačkom koncentracionom logoru belgijski istorik Henri Pirenne – sam sa svojim mislima, a nisam dosta jak da ih savladam. Savladaće ih moj jad, moja čama, brige za moje mile i sunovratiće me u nevrasteniju ili u očajanje. Krajnja je potreba da im se oduprem. Kakogod bilo, ova će radnja biti neki posao. Čini mi se kao da već slabije mislim. Moje me pamćenje izdaje. Ali ovaj će mi napor koristiti. Glavno je ubiti vrijeme a ne da vrijeme ubije nas”. Ovo je Pirenne napisao u njemačkome logoru godine 1917. na prvoj stranici svoje „Istorije Evrope od seobe naroda do XVI vijeka”.

U moralnome logoru u kome se sada nalazim, ove me riječi oživljavaju i tješe.

Daleko od Grada,
Septembra 1944.

⁵ „Et terra auferetur quasi tabernaculum unius noctis”, Izaija prorok, XXIV, 20.

⁶ Dizionario estetico. Niebuhr u uvodu svojoj *Rimskoj istoriji* rekao je: „Wer das Verschwundene ins Dasein zurückruft, genießt die Seligkeit des Schaffens”.

НАПОМЕНА

Ovo moje sigurno poslednje djelo o Dubrovniku – ali i uopšte posljednje – kao III ili II knjiga mog „Dubrovnika i Osmanskog Carstva” osniva se na arhivalnome materijalu što sam sabrao od godine 1885. do 1890. i dalje u Dubrovniku, pak na ispravama, memoarima, izvještajima, pismima itd. koje su mi stavljali na raspoloženje prijatelji, dubrovačka vlastela, Vito Bassegli-Gozze i sada pok. Brnja Kaboga i dr. O drugim pečatnim izvorima kao i o stranoj literaturi – u ostalome vrlo rijetkoj za Dubrovnik, ali važnoj za opštu evropsku politiku – ne držim da je potrebno govoriti u ovoj napomeni.

Razne često dramatske faze moga života, pak potresni događaji u otadžbini i napolju i misije koje su mi stavljene u dužnost da zastupam i odbranim narodne interese, spiječiše me da se odma predam produženju svog prvog istorijskog djela o kome se povoljno izražiše Ludwig Pastor, Konstantin Jiriček i Jovan Radonić. Ali u godinama koje su sljedovale izradio sam tri istorijska djela: „Pad Dubrovnika” u dva toma, a na francuskom jeziku: „La Monarchie francaise dans l’Adriatique” u kojima je isključivo govor o Dubrovniku, čijem sam čaru od rođenja podlegao, i najzad takođe francuski: „Histoire de Dalmatie” u kojoj sam Dubrovniku posvetio zasebnu glavu. Međutim, kad je nakon prvog svjetskog rata, za kojeg sam napisao knjigu u odbranu Dalmacije protiv talijanskih svojatanja i nekoliko drugih radnja, kad je u otadžbinu zavladao domaći i spoljašnji teror, povukao sam se u svoju „čauru” a silni materijal osamdesetih godina prošlog vijeka prišapnuo mi je, kao da su svi oni glumci iznenada oživjeli, da posvetim posljednje svoje dneve prizivanju dubrovačke dramatske istorije XVII vijeka, a kao pronaos ovome hramu, da letimično pregledam raniju istoriju materinskog obožavanoga grada.

Ali u međuvremenu munificencijom Kraljevske srpske akademije, izredni naš istorik dr Jovan Radonić, čovjek svestrane kulture i velikog kritičkog dara, započe izdavanjem akata iz dubrovačke državne arhive, veliko preduzeće koje je stiglo do kraja XVII vijeka, u koliko je naša nesretna arhiva, nakon tragičnih događaja u početku XIX vijeka i kasnije, za prve periode austrijske okupacije, sačuvala knjige uputstava našim poslanicama i pisama di Levante i di Ponente, za istočne i zapadne odnose naše slavne republike.

Ja sam se koristio koliko sam više mogao – nakon završetka svoga djela – ovim publikovanim arhivalnim ispravama, ali reći ću sa nekim francuskim istorikom koji pričaše opsadu Roda od Sultana Sulejmana (1522) kad mu prijatelj podnese novih dokumenata o toj opsadi: „mon siège est fait” – riječ koja je ostala kao kurantna rečenica u francuskom jeziku. Tako ću i ja reći: Dovršio sam svoju dramu. Nemam vremena da razradim svoju

knjigu, da iz publikovanih dokumenata pristavim svojoj radnji mnogo katkad zanimljivih podrobnosti iako sam najglavnije stvari izdvojio, jer ove podrobnosti neće izmijeniti fizionomiju događaja, ni intimnu, na činjenicama osnovanu, analizu dubrovačke duše, što mi je najviše na srcu ležalo.

Meni su najbolje poznate praznine i nedostaci ovoga djela što mi je milosrdni Bog dao da napišem u dubokim svojim godinama. Ali što je, tu je. Živi će možda imati što da prigovore.

Sjeni otaca biće zadovoljni.

10. oktobra 1946.

pisac

BESJEDA O DUBROVNIKU

Od početka do kraja XV vijeka

Pod velikim retorskim frazama i blagodareći iznuđenome ili prećutnome pristanku obalskih država zapadnoga Jadrana, izgledalo je da su Mleci gospodari cijele istočne jadranske obale. Ali istina bijaše drukčija. Nekoliko malih autonomnih opština koje su još životarile nakon velikog brodoloma dalmatinskih komunalnih sloboda – Paštrovići, Polkice, Rogoznica itd. – nijesu odista mogle pobuditi podozrenje Mletaka. Slobodno im bijaše, pod zlatnim plaštom Republike Svetoga Marka, brojati sretne i bezradne dane. Ali dubrovački fenomen druge je prirode. Dubrovačka država iako relativno mala pretstavljala je znatan prekid mletačkog teritorija. Blagodareći čudesnom sticaju prilika – Savary de Breves, francuski ambasador u XVII vijeku nazva Dubrovnik čudom („miracle”). Dubrovačka je opština umjela uspraviti svoj hod i oduzeti republici Svetoga Marka znatnu čest jadranske obale.

Postojahu, dakle, dvije Dalmacije: mletačka i dubrovačka. Ironija je istorije htjela da mala nadživi veliku republiku za par godina.⁷ Dubrovnik je paradoksalan, ezoteričan grad. Ono prvo, jer se sukobljava sa usvojenim idejama održavi, čudesan je, gotovo nevjerovatan, ovo drugo jer

⁷ Francuski istorik Albert Vandal govori: „Sur l'Adriatique même, une seule ville échappe à son empire (sc. de Venise) c'est Raguse, et la France s'efforce d'y installer son influence. Raguse est une république vasale de la Porte; de tout temps, nos rois se sont appliqués à assurer son indépendance, à intercéder en sa faveur auprès de la puissance suzeraine, et à persuader le sultan de la protéger sans la servir”, A. Vandal, *Une ambassade française en Orient sous Louis XV*, Paris 1887 str. 45. V. također našu knjigu: *La Monarchie française dans l'Adriatique*, Paris, 1917.

postavlja izvjestan broj problema nedokučljivih običnim promatračima. Dubrovnik je upitan znak na lazurnom ponoru.

Optička varka. Nekom se Rusu činjaše da su ona ljepota i ona živahnost po ulicama nesaglašive sa malim brojem duša. San Marino, Andorra, Liechtenstein, zaklonjeni su brdima, zatvorena su gnjezda, nemaju ekspanzivnosti ni monumentalnosti. Mnogo veći od ovih pristana slobode, a ipak malen, na otvorenoj pučini, kao Monaco, Dubrovnik začuđavu nesrazmjerom ovog intenzivnog nekadašnjeg političkog i intelektualnog rada sa teritorijalnim skućenim obimom kojim raspolagaše. Uostalom, ovo je konstantna pojava nekih gradova Staroga i Srednjega vijeka, ali svi su ovi gradovi brzo podlegli velikim političkim jedinicama, dok je Dubrovnik živio i bogato se razvijao u neposrednoj blizini velikih država, još i kad je u Evropi monarhični princip centralizovao bio narode u velikim ugnjetavačkim gomilama. Dubrovnik pripada klasi Atine, Mletaka, Florencije, Sijene, Ženeve itd. takozvanih gradova–republika. Sve one male, kasnije i moćne jedinice, pak i sam Dubrovnik – viši evolucionarni stepen jadranskih opština polu-republika – manifestuju se kao kult i jačanje individualne slobode, čovječje personalnosti bez ikakvih jačih veza sa etničkim faktorima. Ovi su postojali samo utoliko što je zvučio neki podsvijesni osjećaj izvjesne zavisnosti od nekog zajedničkog debla. Ali individualizam bijaše jači od naroda, no, bolje, sama ta gomila individualnosti zvaše se „narod”. Gradovi se razvijahu u nesemetanom pravcu aristokratske selekcije ili u demokratskom sindikalizmu – Mleci, Florencija – koji se u ono vrijeme nazivaše: Republika. Monarhična centralizacija ubila je komunalni duh, čiji je posjednji istaknutiji pretstavnik bio upravo Dubrovnik. Sproću feudalne germanske i francuske organizacije mediteranski svijet, nakon pada rimske carevine, tog hipertroničnog oblika komunalnoga duha, i sloboda tog istog svijeta rasparčaše se. Na smrti, Rim – da se poslužimo sretnom figurom kardinala Tolomei⁸ – posija neka svratišta slobode, u predviđanja svoje propasti. Jedno je od ovih svratišta bio Dubrovnik.

Intenzivnost komunalnoga razvoja izravna nedostajanje materijalne snage i broja. Opšta atmosfera dozvoli neko vrijeme opštinama da se nesmetano razvijaju. Ali u onaj istorijski čas kad se velike monarhije nacrtaju na horizontu i kad velike aglomeracije sabraše čitav trgovinski monopol, gradovi-države počеше da opadaju, iščeznuše. U svom padu odniješe humanistički ideal neograničene lične samosvojnosti, kao i najljepše manifestacije kolektivne umjetnosti, protivne ma kojemu kompromisu.

Pregledajmo sada Grad, sa Srđa, na čijem podnožju leži ispružen na pučini. Ovo skromno brdo, jedva 400 metara uzvišeno nad morem, gdje je vizantsko doba ostavilo svoj trag u nekadašnjoj crkvi posvećenoj muče-

⁸ U posmrtnoj besjedi izrečenoj u „Gospi” povodom smrti na Dunavu poklisara Niko-lice Bone 1678.

nicima Sergiju i Bahu – otud „Srd”⁹ – nosi na svojim protegnutim bokovima vijenac bedema i dva tornja. Svaki ima ovoj naročit žig. Pod ovim prvim bedemima, koji odvajahu suvozemne Slavene od primorskih Greko-Romana, nižu se domovi u zgusnutim redovima, sazđani u znaku odbrane, ukrašeni amo-tamo grbovima, neki još nakićeni biforama i triforama gotičkim, svi nekada u visini – čim se objašnjava nesrazmjerno velik broj stanovnika staroga Dubrovnika. Uske, strme ulice, stepenice kao u bijegu akcentuju defenzivnu sliku grada, koji hlepi za prostorom, kako bi se protegnuo u odmoru ljepote i komfora.

Ova se trka zaustavlja u samoj sredini grada, koji je prepolovljen širokom ulicom – nekada morski prokop – gdje su, nakon strahovitog trusa od godine 1667, sve palače jednoobrazne, glatke, lišene nekadašnjih gotičkih ukrasa, koji nijesu mogli odoljeti ni trusu, ni, požaru, ukrašene, kao za neki krstaški pohod, Hristovim monogramom, zavedenim u Evropi još od Bernardina Sijenskoga.¹⁰

Ovaj je izgled rezultat, rekli smo, velikog zemljotresa¹¹, koji je dubrovačkoj vladi nametnuo osobit plan domova, kako bi grad bio obezbijeđen od druge katastrofe. Stari Dubrovnik nije imao ovaj odbrambeni izgled. On se nekada razvijao sav u visini, kako mnogi srednjovjekovni gradovi, naročito italijanski. Domovi se ređahu nadmetajući se u zračnom poletu, a čini se da je bilo i kula i više gradskih vrata kao u San Gjiminianu kod Sijene, koje zaokružavahu vanrednu sliku. Ovo objašnjava tvrđenje svih starih da je Grad brojio u svom cvatu 30.000 duša, od kojih je trećina poginula za elementarnih pogibija, dok postoje još uvijek mnogi prazni prostori, t.zv. „gomile”, gdje se dizahu od trusova porušene visoke patrijske kuće.¹²

Oko se odmara na „Placi” koju je vrijeme pozlatilo, kojoj su vijekovni nemiri umnožili bore, sa zvonikom na kome „zelenci” odbijaju časove i sa druga dva zvonika franjevačkoga i dominikanskoga manastira, postavljena da stražare pred gradom.

⁹ Sergije i Bakho (Sergius et Bacchus) sirski mučenici III ili IV vijeka, iz okolice Palmire na samoj ivici Sirske pustare. Iako rimski plemići, tipični vizantski sveci, kojima je u Carigradu bila posvećena jedna crkva, a mnoge po vizantskoj Dalmaciji. Dubrovačka crkva Sv. Sergija i Bakha bila je sagrađena na vrhu brda iznad Dubrovnika, koje se u starijim spomenicima zvaše Krstac, a od ove crkve kasnije „Srd.” Kult ovih svetaca kao i drugih: Teodora, Kuzme i Damjana, Zenobija, Paraskeve (Petke), Ilije i najzad Vlaha, najrječitije svjedoče za starodrevni vizantički karakter, dakle istočno-hrišćanski, svih ovih zemalja, a Dubrovnika osobito, tek mnogo kasnije latiniziranih.

¹⁰ Veliki franjevac, crkveni i pučki besjednik, rođen godine 1380. u Massa Marittima u Sijenskoj oblasti, umro godine 1444. u Aquili. Crkve i portreti njegovi nalaze se posvuda u Italiji i u glavnim evropskim galerijama, pročelje crkve Sv. Bernardina u Perudi remekdjelo je skulptora Agostino di Duccio (1456-1461).

¹¹ V. glavu II ove knjige.

¹² Venecija je pod kraj XVI vijeka imala 190.000 duša, na jednoj površini koja bi bila imala sadržavati ne više od 100.000. Dubrovnik je u to isto doba brojao maximum 30.000 duša. A ipak je s ovim 30.000 trebalo računati! Toliko je funkcijska moć slobode!

Divan arhitektonski ensemble stvara savršenu kulisnu viziju, iza koje se, u intimnoj strogosti Dvora, bez prekida prikazivaše drama Slobode.

Sponza, korap od gvaradije, dvije česme, Dvor, Sveti Vlaho, Gospa, sve se pritiskuje na jednom jedinom prostoru, jedinstvena lekcija arhitekture, od renesanse kroz gotiku mletačku do rimskoga baroka. Ali se uskoro odmor prekida. Opet domovi produžavaju trku, u labirintu sličica i polača i sa kratkom pauzom rimskih stepenica koje vode dubrovačkome kolegiju i Jezuitskoj crkvi, opet bedemi, tvrđave, kule, zidovi, strmoglavne hridi crvenkaste boje kojih odvajaju se od neodređene sivkasto-žute šare domova i crkvice i najzad more, beskrajni nebesklon, pučina – dubrovački „Kůf” – odbljescima tirkiza i smaragda, more tako kristalno jasno da se može čitati u dubini i pratiti ribe u njihovom klizanju i promatrati nevinu tišinu voda.

More, sa prostranim svojim zlatnim i srebrnim prelijevom, starima nije sugeriralo drugo nego strogost života, požrtvovanje i rad. Fantazija ih nikada nije do takvog stepena zapaljivala da bi bili mogli zaboraviti na svoje grebene, ni na dužnost da otadžbinu učine slobodnu, umjereno i mudro. Istina. Ostala su nam četiri nedovršena bezimena stiha iz XV. vijeka:

„Sada sam ostavljen
Srid morske pučine,
Valovi moćno bjen,
Daž dojde s visine.
kad dojdoh na kopno
Mnih da sam...”

Spašen, možda htio je reći ovaj bezimeni Dubrovčanin. Nije, na četrstotine godina, Verlaine-ov preteča:

„Il pleure dana mon coeur,
Comme il pleut sur la ville”

nego je pomorac, vlastelin, gospodar broda koji je sretno izbjegao morskom bijesu a priložice ex-voto u svetištu Gospe od Milosrđa. Naše je doba učinilo od nas sanjare na pogledu pučine. Našim je praocima život na moru bio izražaj strogog zakona odricanja. Simbol Grada bijaše opori dub, ne dekorativna pōma kasnije presađena.¹³ Trebalo je imati gvozdeno srce – „ferrea praecordia” govoraše Jovan Ravenjanin, Petrarkov učenik, kancelar dubrovačke opštine – da ljudi u tom ambijentu sačuvaju crte slobodna grada, da se ne pomiješa i niveliše sa okolnim podloženim gradovima. Dubrovnik je predat bio na milost i nemilost talasima i brdu, plijen kakvome

¹³ Medo Pucić, „Pōma” (1866).

pomorskome raid-u ili nenadnoj najezdi sa okolnoga krasa. Samo jedan vojni pohod, jedan korak, jedan gest turski ili mletački bio bi ga mogao svesti na onu jedinu hrid gdje ga oci počеше da grade. Zacijelo, ne može se Dubrovniku odreći odbrambena sila, ni sistem utvrđenja i kome su se divili mnogi putnici i eksperti u utvrđivanju gradova. Ali šta bi grad bio mogao uraditi nego produžiti opsadu to jest samrtnu borbu? A Rod? A Krit? A Beograd?

Sila varvarskoga carstva na suhu, druga podmukla sila na moru, snabdjevena svim odlikama visoke civilizacije, pak dalje druge sile lakome i tvrde. Osim toga, radnja podzemnih sila, kužne bolesti koje bi ga, kako Italiju, posjećivale svake pete ili desete godine i lišavale ga jednog dijela žiteljstva, trusovi, požari, spoljašna nasilja. Nakon zemljotresa, požara i kuge godine 1437, dubrovačka vlada pišaše kralju Žigmundu: „Vrativši se minulog prvog oktobra u ovaj grad, ne samo nam se nije učinio grad, nego ni sjen jednoga grada...”¹⁴ Od jedanaest članova Maloga vijeća ostao je na životu samo jedan, a umrlih od iste bolesti, strašimo se da Vas o nevjerojatnom broju izvijestimo.”¹⁵

Bilo bi se reklo da ga trese teška mora. Odbijen od atmosfere slobode nekada zajedničke okolnim i prekomorskim gradovima, ukroćenim do pripotomljenosti, ovaj posljednji fragmenat komunalne slobode imaše tvrd, žilav život.

Ali pogledajmo ga još jednom. Obuhvatimo ga s visoka, za jedne vazdušne ekspedicije. Tad će tek iznenađenje preći u zgranutost. Što! neko će reći, nije drugo nego to? Ta mala, konfuzna tačka, gomila kuća zbijenih jedna do druge, zaokruženih kamenim pasom, sa amo-tamo rijetkim zvonnicima i zabludjelom jednom kupolom, tamo je, dakle, sloboda izvezla svoj razboj? Tamo je izrađivala bez prekida tkaninu zlatnih i modrih odbljesaka, objekt pohlepe velikih zemaljskih sna, laboratorij u kom se antična misao procjeđivala, u kom se trgovina Istoka ukrštavala sa vjerom Zapada, u kom se sloboda vječito držala na uzbunu da se ne utopi za vazda i bez traga. – kakva nova Atlantida – u nemirnim talasima koji ljube italsko žalo i klasička ostrva Helade? Ovom uzanom gnjezdu, dakle, pape i kraljevi upućivahu pohvale i pomoći, ukore i prijetnje? Čovjek ne može da se oprosti čudom! Onaj pjesnik XVII vijeka imaše pravo da usklikne: „Parva domus Ragusa, sed sufficit orbi”.¹⁶

Engleski pisac Chesterton, pretresući život umbrijskoga grada Asida (Assisi), gdje se rodio veliki osnivač reda „male braće”, ocrtao je u

¹⁴ „In qua (sc.civitate) redeuntibus nobis die primo Octobris prope lapsi, non est visa nobis civitas, sed neo simulacrum quidem civitatis apparuit.” Pismo 14. novembra 1437. *Diplomatorium hungaro-ragusinum Thalosz-Gelcich*, Budapest, 1887, passim.

¹⁵ „Quorum numerum incredibilem referre expavescimus.” Ibid.

¹⁶ Ovom se stihu divio naš nezaboravni pokojni prijatelj čuveni geograf Jean Bruhnes, profesor u College de France.

nekoliko poteza svu filozofiju jedne srednjovjekovne opštine, koja se može primijeniti i na Duorovnik. „Ne smije se zaboraviti – piše duhoviti istorik¹⁷ – da iako je taj svijet u nekom smislu bio svijet malih stvari, bijaše ipak svijet malih stvari u vezi sa velikim stvarima. Bijaše više internacionalizma u zemljama malih republika, nego u velikim homogenim neprobojnim narodnim jedinicama našega vremena. Auktoritet asiških vlasti teško da se prostirao dalje od strjelometa sa visokih bedema utvrđenoga grada. Ali su im simpatije mogle biti sa najezdom Normana u Siciliji ili sa trubadurskim palačama u Toulousi; sa carem sjedećim na prijestolu sred germanskih gora ili sa velikim papom koji kao prognanik umiraše u Salernu”.

Pristupimo sad malo bliže ovome mikrokozmu i prošetajmo se po njegovim ulicama, u jeku njegove radnje. Neobičan je izgled grada. Na onome malome prostoru između malobraćanske crkve i Dvora, pak po nekim ulicama kao po onim „Između bačvara” ili „Između polača” skupljahu se i mješahu trgovci, a bogme i uhode, odasvud: Srbi, Turci, Grci, Mlečići, Dalmatinci, Bosanci, gomila bezimena, pod strogom pažnjom ugarskih plaćenika, barabanata,¹⁸ koji ih ne ispuštavahu iz vida. Mimo njih obična slika grada: građani – kancelari sudova i vijeća, vlastela u dugim crnim talarima, spremna da uđu u Dvor ili dvornicu Velikoga vijeća „sono campane more solito congregati”. Uprkos stražama i utvrdama grad ne bijaše zaklonjen od neiščekivanih pohoda, mletačkih tajnih izaslanika sa jadranske eskadre, Portinih čauša ili kojekakvih turskih konjanika koji – odležavši na Pločama u karanteni – a ipak se teške zarazne nemoći šuljahu u Grad – realizovahu prepad i vladahu se kao osvajači oči u oči sa vladom, koje teškom mukom primirivaše domaći ili plaćenički garnizon, da se ne bi slučio kakav usudan konflikt. Moglo bi se sabrati mnogo dokaza za ovaj živahni kompleks, kome na onom rukavu Sredozemnoga mora nemaše slična nego u većim srazmjerama u samim Mlecima ili u papskom gradu Jakinu. Ali evo bar jednog značajnog fakta. Hieronim Matteucci, dubrovački arhiepiskop (1579-1583) izvještavaše 20. novembra godine 1581. svoga sabrata korčulanskoga episkopa: „Onomad jedan od ovih turskih Morlaka pošao je razjaren do Maloga vijeća i tražio je kneza. Prošlih dana, drugi jedan Turčin, Morlak i on, šćaše jašući da uđe u Vijeće i teškom ga mukom primiriše da ne sjaši. Ovo su plodovi naše veličine, našega ponosa... ..Stigao je ovamo sultanov čauš da preda neki poziv Gospodi¹⁹. Ušao je sa 16 konja-

¹⁷ St Francis of Assisi, 52-53.

¹⁸ Voјni odred za čuvanje grada, kao neka vrst voјne policije koja je republika regrutovala u Madžarskoј, u Erdelju i u okolnim zemljama. Nazvaše se tako od starofrancuske riječi: „baraban” – jedna vrst metalnoga doboša.

¹⁹ Za vlade Murata III (1574-1595) čauš bijaše komornik koga sultani šiljahu suverenima i republikama da im nešto saopšti. Ovaj je možda dolazio da uskori šiljanje danka ili da pozove republiku na kakvu državno-dvorsku ceremoniju ka n.pr. na obrezovanje sultanovog sina ili sl. Republika je u ovim slučajevima vazda zastupana bila po naročitim poslanstvima. V. naše djelo: *Dubrovnik i Osmansko Carstvo* I knjiga.

nika, odjeven na persijsku, naoružan na persijsku, dok mu koplje nošahu zasebno, pak nošahu štit i još dva konja bez konjanika. Gospoda su ga vrlo lijepo primila. Ujutro rano artiljerijskom paljbom, uvečer puščanom. Iako su mu dali običnu sobu, zamislite koliki je strah od kuge.²⁰ Ovako se živjelo u Dubrovniku u XV i XVI vijeku, a možemo zamisliti kakav je život bio pod pritiskom balkanskih vladara u XIII i XIV! Ovo osvjetljuje zasjenjujućom svjetlosti diplomatsko držanje Dubrovnika, kao i odjek ovakoga držanja prema turskoj sili i prema opasnim došljacima na sve njegove odnose sa ostalom Evropom.

Čas bi se Dubrovnik sakrivao i iščezavao sa političke pozornice, srećan da ga niko ne vidi, čas bi se pridigao na talasima istorije i ljudi bi se sjetili da ga je Vilim Oranški nazvao „prvorođenim u slobodi”, a Cromwellovi republikanci da su predlagali, kao savršen model vlade, aristokratsko-demokratski režim Dubrovnika²¹. A poznato je da je na početku prošloga vijeka postojao ruski projekt da se u Jonskim ostrvima zavede dubrovački ustav.

Čim se čovjek osjeti malko zamoren promatranjem monotonog komunalnog života, eto vjetra sa pučine, nekog događaja koji ponovno baca Grad u vrtlog evropske istorije. Čar Dubrovnika nalazi se u ovom kontrastu republikansko-gradske monotonije i uzbudljivih simfonija spolja.

Nema nikakve sumnje da je ona rasa ljudi koji se bijahu dohvatili onih grebena, spila i hridi, sa kojih bôri i niski hrastovi silažahu k moru, da su oni bjegunci, rastjerani od varvarskih hordija, identični bili sa jakim pokoljenjima, koja bijahu stvorila od Rima neku dragocjenu materiju, mnogo tvrđu od one solinskih bjegunaca, koji otvoriše vrata svojih zakloništa samovolji Slovena, Mlečića i Ugra.

Kako se stvorila dubrovačka aristokracija, nije nam poznato. Možemo samo negativno izreći uvjerenje da joj izvor nije bio osvajački. O kakvom vojnom pohodu nemamo nikakva spomena. Sa svih strana zapada i istoka viđeni ljudi, donekle evoluisani prvaci, nasele se na onim grebenima i već u XII vijeku a možda i ranije – učine neku vrstu „zatvora Velikoga vijeća.” Ova će se selekcija sporo ali postojano proširivati postepenim izdvajanjem kasnije nadošlih elemenata, od kojih su neki, zbog bogatstva ili drugih jakih razloga, pridruženi Velikome vijeću.²²

Međutim, ne treba misliti da su mogli izdržati upoređenje sa prečišćenijim elementima suprotne obale. Tek u drugoj polovici XV vijeka – kad su se pojavili genijalni skulptori Laurana i Orsini – započinje cvat. Elita podijeli između sebe zemlju i vlast, građanstvo saučestova donekle, a niže

²⁰ Zibaldone Mattei II Br. 416 nov Biblioteka Male Braće u Dubrovniku. U Sanuda može se vidjeti sa koliko je snishodljivosti mletački dužd primao i častio sultanove čauše.

²¹ Kovalevsky, *La fin l'une aristocratie*, 1901.

²² Sve do godine 1669.

stihije prime bez pogovora sve. Tako otprilike nastade dubrovački patricijat, koji se odmah ispolji u dva pravca, kao ljubomoran čuvar vlasti i kao patriarhalni kućedomaćin. Njegovi su korjeni vrlo duboki. Zagnjurenjeni su u municipalnoj latinskoj prošlosti. Na ove najstarije generacije nakalame se srpski elementi sa okolnih oblasti (Hercegovine, Kotora, Zete, Bosne, Srbije itd.) plemićskoga, a možda i feudalnoga, porijekla, spuste se na one litice, smiješale se brakovima sa romanskim elementima, i obratno, ali u većem broju. Iz te mješavine rodio se staro-dubrovački tip pretežno slavenski, sa latinskim cerebralitetom. Žene su poslavenile Dubrovnik. Još iz najudaljenijih vremena slaveno-latinska simbioza razastire krila nad Jadranskim morem, kao sudbina, kao obećanje, kome je suđeno bilo da se u XIX vijeku prevrgne u otvoreno neprijateljstvo, kao žalosan uzmak.²³

Kako se Dubrovnik znao odvojiti od ostalih jadranskih opština i stvoriti sopstveni slobodni home? Prije svega rasa, o kojoj sada govorasmo, pak otvorena pučina, pak susjedstvo zaplaninskih vladara velikih i malih pored svih periodičnih iznuđivanja i mučenja na štetu Grada, koji su mu ipak podsvijesnim saosjećajem krvne veze olakšali samom svojom egzistencijom da živi odvojeniji od onoga velikoga svijeta na lagunama i mogućnost da se jače priljubi ogromnome Vizantinskome Carstvu, koji je gospodovao na donjem Jadranskome moru. I najzad slučaj, koji je, po duhovitoj jednoj definiciji: „sam Bog kad neće da potpiše svoje ime”. Taj je slučaj htio da Dubrovnik bude vazda na ivici propasti i da se najjednom ispravi i opet uzme u ruke sudbinu svoju iako se neprekidno spoticaše o nemogućnost da ostvari prostraniju i sretniju otadžbinu.

Niti jedan od velikih mislilaca XVIII vijeka nije mogao da prećutno pređe preko Dubrovnika, koji bijaše postao mali socijalni fenomen, blagodareći mogućstvu malih jedinica da se razviju i intenzivnije da žive. Sva složenost jednog života koji ne šćaše da umre, ni da saopšti tajnu svojih uspjeha, razvijala se u prostoru što su geografi mogli ignorisati, ali se istoriku i filozofu imao da nametne. Švicarski istorik XVIII vijeka Johann von Müller shvatio je taj fenomen. On je istoriji Dubrovnika posvetio nekoliko stranica kojima su prethodile ove refleksije: „Jedan grad koji je kroz tisuću godina, sred divljih naroda predatih razbojništvu i pljački, između

²³ Prof. K. Jiriček u svojoj radnji „Die Romanen in den Städten Dalmatiens während des Mittelalters” pripisuje slavizaciju gradova-republika na istočnoj obali Jadranskoga mora ovim razlozima:

- 1) brakovima sa ženama hinterlanda;
- 2) trgovinskim vezama sa balkanskim zemljama i produženom boravku građana u Bosni i Srbiji;
- 3) teritorijalnom proširenju gradova na štetu etničke čistoće;
- 4) davanju prava građanstva susjednim Slavenima;
- 5) gašenje mnogih romanskih porodica usljed zaraznih bolesti, osobito za strahovite kuge god. 1348. (o kojoj ćemo na drugome mjestu govoriti).

Od svih ovih uzroka za Dubrovnik su najodsudniji bili brakovi i kuga.

snažne veličine i stropoštavanja susjednih kraljevina umio sačuvati slobodu, vladu, snagu, kulturu, običaje, taj je Grad dostojan da se spasi od zaborava. Njegova hrabrost i mudrost zaslužuju svu pažnju historika. Ne može se pročitati ni najskromnija stranica njegove povijesti, a da čovjek ne bude dirnut. Dubrovačka država nije imala više od 40 talijanskih milja u dužini, a 2 ili 3 milje u širini, na jadranskoj obali, a ipak je u najvećem stepenu korisno da se prouči njezina prošlost, jer, u velikim historijama, male se značajne činjenice gube, a u malim republikama ogleda čovječanstvo.”²⁴

Istoriografiji XIX vijeka, koja je uprkos tezi o beskonačno malim stvorovima na kojoj počiva sva biologija, potčinjenoj imperijalističkoj ideji država brojno nadmoćnih, koja je smatrala ni za što male republike i gradove koji obasjavahu okolinu daleko preko svojih teritorijalnih dimenzija i snaga čisto materijalnih, nije vodila računa ni o Dubrovniku. On je potpuno ignorisan,²⁵ dok naprotiv Montesquieu, Gibbor, Vico, de Maistre, Cantu, Chateaubriand i čak Byron sjetiše se toga grada, bar prostom napomenom kao autonomnog bića koje postoji.

U „Principi di Scienza Nuova” veliki Napoletanac G. B. Vico (1688-1744) spominje da u Evropi za njegova vremena nije postojalo nego samo pet republika pod aristokratskim režimom: „Mleci, Gjenova i Lūka u Italiji, Dubrovnik u Dalmaciji i Nürnberg u Njemačkoj” Svih pet republika s ograničenom teritorijom. Cesare Cantu divnom hiperbolom nije se libio reći da je „Dubrovnik zaslužio počasti historije više od velikih carevina kojima je on pao kao žrtva.”

Oslobođen od neiskrene, a možda i neostvarijive dalmatinske republikanske lige, Dubrovnik razvi svoje ustanove nezavisno od ostalih jadranskih gradova, iako po istome planu mletačkog modela. Razvi ih, mnogo dalje i dublje i kao za jednu opkladu, sa istim komunalnim elementima izrađuje zaseban svijet, uokviren u blistavoj prirodi. Velik posao bješe otrgnuti parče zemlje čaru grada zlatnih mozaika, tmastoga Hirsta, dozivu mletačke sirene ili ugnjetavanju nevjernika, a čuvajući nedirnutu bistro i umjereno obilježje slavenskoga genija slivenoga u jedinstvenoj simbiozi sa latinskim genijem.

Ova historija mnogovijekovnoga strpljivoga rada srela se jednog dana sa evolucijom ostalih Slavena na jugu Evrope i u njoj je našla svoje historijsko opravdanje. Životna se njena akcija rasprostrla daleko, povrh svih vremena, sve do nenadanog izlaza u život cjelokupne preporođene rase.

Kao filigranski rad zlatarev izatkan je mnogovijekovni život dubrovačke opštine od onih skoro legendarnih vremena, kad su arapski brodovi opsjedali hrpu kuća na morskim liticama i kad su zlatne zastave vizantske flote dolazile da oslobode grad sve do udesne šetnje francuskoga

²⁴ Johann von Müller, *Weltgeschichte*.

²⁵ Osim u historijskim njemačkim atlasima, koji su najtačniji.

generala. Tisuću sitnih i naoko neznatnih događaja zaobilaženja, provlačenja, političkih ili vjerskih ili ekonomskih niti, provučenih kroz razboj istorijskih velikih i moćnih država, neprekidni termitski rad koji se katkad monotono, katkad u bržem i raznoličnijem tempu, ali vazda obazrivo i po mogućnosti neprimjetno i tajanstveno, dok se iz ovih sitnih napora nije stvorio džerdan svoje vrste, blistav, elegantno isprsen na grudima Slobode. Kovačnica, ulište, manastir svoje vrsti to je Dubrovnik. Poljski knez Radziwil pišaše iz Dubrovnika kneginji Tarahanovni: „Ova je Republika prosta plemićska zadruga, kao zadruga monaha.”²⁶

Studija pokreta, svih prerazličitih uticaja koje je taj grad neprijetno, indirektno vršio u starorežimskoj Evropi, sitno nagomilavanje malih događaja, jednoličnih gesta, anonimna jedna politika vazda u istom pravcu, a na raznovrsne načine, skaćući katkad u toku od desetak godina od jednog korisnog protektorata na drugi. Kad se sve ovo sabere u jedan svežanj, profil će se Dubrovnika najednom jasno ocrtati na evropskom horizontu i tada će Dubrovnik baciti u pozadinu i krstašku opsadu Zadra i Dioklecijanovu abdikaciju, sa onim nekim miomirisom krvavo otkupljene slobode kretanja, u njemu ćete tada naći jednu od najznačajnijih pojava samoopredjeljenja starog režima, koji je ipak bio navikao na šarenilo i na raznolikost stavova komunalne duše.

priredila Irena Arsić

²⁶ Yvon Lapaquellerie, *La princesse Tarakanov*, Paris, 1939, str. 119.

ПРИКАЗИ

ДА ГЛЕДАЈУЋИ ВИДИМО И СЛУШАЈУЋИ ЧУЈЕМО И РАЗУМЕМО

(Бранко Летић, *У огледалу духовном (огледи из старе српске књижевности)*, Српско просвјетно и културно друштво „Просвјета”, Пале, 2009, 227 стр.)

Књига *У огледалу духовном* Бранка Летића која се недавно појавила у издању Српског просвјетног и културног друштва „Просвјета” на Палама резултат је ауторовог вишегодишњег проучавања српске књижевности средњег века. Њоме је широј културној и научној јавности Бранко Летић представљен као поуздан тумач кога красе убедљиве анализе и синтезе, ерудиција и методолошка доследност, опрезност и ненаметљивост. Његови ставови налазе своје темеље у грађи која се истражује, научно релевантним изворима из области средњовековне естетике, поетике старе књижевности, историје и историје српске књижевности. Студије и огледи који чине ово његово дело избор су из научног корпуса који је настајао поводом научних скупова организованих у Србији и Републици Српској или тематских бројева часописа.

Књигу чине следећа поглавља и радови унутар њих: *Предговор*, *Увод: Од предрасуда до уважавања* (Стара српска књижевност у *Српском књижевном гласнику*, Перо Слијепчевић и средњовековна уметност), *Први део: Ка поетици старе српске књижевности* (Прича и причање у старој српској књижевности, *Витешка* прича у старој српској књижевности, Средњовековни књижевни жанрови у светлу ауторских изјава, О неким Теодосијевим ставовима, Ограђивање часним крстом „све српске земље и поморске”, Ауторске изјаве у средњовековним житијима као изрази пишневог ангажмана и односа према стварности, Категорије смеха у старој српској књижевности), *Други део: У сенци Косова* (О *неоружаном* Боју на Косову, Жене у старој српској књижевности, „Стари српски записи и натписи” Љ. Стојановића у савременом културном и књижевном контексту, Књижевност у Херцеговини у првој половини 16. века, Теодор Љубавић,

писац Горажданске штампарије – Књижевна дела, *Мољеније Бура Љубавића часним презвитерима*), *Трећи део: Српске земље у путописима странаца* (Аутобиографски поступак у путописима 17. века (ка жанру путописа), Земља Павловића у путописима странаца 16. и 17. века, Западни Срби у путописима 16. и 17. века, Путописне белешке о путовању и путницима кроз наше земље у турском периоду, Наши крајеви као граница два света у путописима 17- 19. века) и *Епilog* (Свети Сава и Херцеговина). Поред тога, књига је опремљена и додацима као што су Библиографска биљешка и Биљешка о аутору.

Уводни сегмент овога дела Бранка Летића посвећен је књижевним и културноисторијским проблемима који су се, у основи, тицали места које су средњовековна књижевност и уметност имале у историји српске књижевности и културе. Негирање старе књижевности, њеног значаја и уметничких, литерарних вредности, као и апологетско приступање старом књижевном наслеђу, са истицањем књижевних квалитета и националног значаја, аутор прати кроз прилике у *Српском књижевном гласнику* (**Стара српска књижевност у Српском књижевном гласнику**). Том приликом наглашава супротности у ставовима Јована Скерлића и Павла Поповића, двојице знаменитих критичара, историчара књижевности и уредника овог елитног часописа, показујући истовремено и како се однос према старој књижевности и науци о њој у овом часопису мењао, до њеног потпуног прихватања као литературе којом од средњег века почиње трајање српске писане књижевности. Однос Пере Слијепчевића према средњовековној уметности (архитектура, сликарство, књижевност) аутор истражује у неколиким његовим радовима, истичући основе Слијепчевићевог приступања овој области (уживљавање у уметничко дело, компарација), као и ставове о утицају који су средњовековне задужбине могле вршити на свест српског народа у целини (**Перо Слијепчевић и средњовековна уметност**). Указавши на специфичан стил којим се у Слијепчевићевим делима поетско уводи у научно казивање, Летић наглашава његов став по коме уметничка дела јесу својеврсна сведочења о историји и култури српског народа, „али и основа за уздизање духа до универзалних поетских сфера.”

Радови у другом поглављу посвећени су питањима поетике средњовековне књижевности. У њима се ближе одређује однос књижевника према стварању и функцијама уметничког дела, истражују се карактеристике жанрова, стилских средстава и трага за изгубљеним и заборављеним жанровима старе књижевности. Реконструисање средњовековне приповетке на основу ауторских коментара поступно се изводи у раду **Прича и причање у старој српској књижевности**. Тога ради посебна је пажња посвећена односу аутора према грађи, њеном обликовању и поступцима који се примењују у процесу облико-

вања. Наводећи примере из средњовековних текстова, Бранко Летић се највише задржава на Теодосијевом *Житију светог Саве* у коме постојање приповедака унутар житија „потврђују уводне и завршне формуле којим су заокружене приповедне жанр-целине, сродне с усменим народним приповеткама по наративном поступку, истоветним топосима и мотивима и утилитарној тенденцији.” Одређујући карактеристике витешке приче као приповедне форме у огледу ***Витешка прича у старој српској књижевности***, аутор трага за елементима ове књижевне врсте у другим жанровима старе књижевности, средњовековној уметности, фолклорној традицији, као и у начину живота на српском двору средњег века. Ауторски коментари у старој књижевности послужили су Бранку Летићу као полазиште у откривању односа средњовековних стваралаца према књижевним жанровима, њиховим специфичностима, прожимањима са другим жанровима, њиховој естетској и утилитарној функцији. Оглед под називом **Средњовековни књижевни жанрови у светлу ауторских изјава** посвећен је односу стваралаца према приповедним поступцима које примењују у својим делима (сажимање, уклапање, укључивање микрожанрова, њихово саобраћавање, уношење сегмената из других извора итд.). Истакнуто је да овакав приступ канонском тексту није имао само декоративну функцију – он је доприносио „складу приче, њеном композиционом току и њеном уметничком деловању, особито тоном, ритмом и стилем казивања.” Проблему односа аутора према књижевном делу, функцијама које оно има, поступцима и средствима који се примењују у стваралачком процесу пажња је посвећена и у раду **О неким Теодосијевим књижевним ставовима**. Анализом Теодосијевих ауторских израза који су се дотicali природе грађе која чини његово дело (световна/духовна повест), начина и средстава којима ће оно бити изражено (разумљив језик) као и природе стваралачког надахнућа, аутор приближава лик ствараоца који изражава свој однос према послу који обавља истичући и на тај начин оно индивидуално, ствараоцу својствено. У раду **Ограђивање часним крстом „све српске земље и поморске”** аутор се бави истраживањем значења које има крст као симбол у оквиру средњовековног топоса ограђивања часним крстом (снажење, одбрана, ограђивање територије итд.). Однос средњовековног аутора према процесу трансформације стварности у посебан облик који јој даје уметничко дело предмет је истраживања у студији **Ауторске изјаве у средњовековним житијима као изрази пишчевог ангажмана и односа према стварности**. Коментари аутора упућују на изграђене ставове о постојању, настајању и функцији уметничког дела, у складу са тада важећом поетиком. Имајући у виду да изабрани јунак мора бити представљен као узор (утилитарна функција), аутори, усмерени временом или личним стваралачким афинитетима и спо-

собностима, образлажу своју намеру да се баве духовном или световном повешћу. Мада их је пракса гонила да своје повести о изабранима пишу готово непосредно након њихове смрти, неки аутори житија (К. Филозоф, Г. Цамблук) показују свест о значају успостављања временске дистанце у процесу „ослобађања” грађе фактографског и њеној припреми за уметничка преобликовања. Значај временске дистанце изражен је и указивањем на ограничења која собом носе историјске околности (писање о владарима представницима династија, слављење њиховог култа) које утичу на објективност и слободу стваралаца. Поред самих аутора који говоре о потреби уметничког трансформисања грађе, о процесу преобликовања сведоче и текстови. Аутор који слави одабраног и изузетног не преноси грађу из свакодневног у своје дело у „сировом” облику. Позивајући заштитнике стваралачког процеса (божанства надахнућа) да му помогну у трансформацији грађе, он наглашава и функцију коју треба да има његово дело: да узбуди и тако покрене слушаоце/читаоце да буду онакви какви би требало да буду. Да би дело испунило своје утилитарне и естетске функције потребно је добро познавати грађу и поступке којима се она може обликовати. У раду **Категорије смеха у старој српској књижевности** Бранко Летић бави се елементима смеховне културе у средњовековним књижевно-уметничким делима. Полазећи од помена смеха и смешног, као и квалификација којима је смех одређен у неким делима, аутор је указао на његове основне функције (критичка, морална, забављачка) и утврдио његово постојање у средњовековним књижевним врстама световног и сакралног карактера.

Друго поглавље књиге започиње огледом **О неоружаном Боју на Косову** у коме аутор истражује метафизичку основу представе о Косовском боју на основу карактеристичних представа и уобличења у усменој, народној, и писаној средњовековној традицији. Херојска смрт ратника на бојном пољу, на историјском плану, паралелно је постављена добровољном жртвовању свега земаљског и опредељењу за духовно, душебесмртно и небеско као изразу српске посвећености Богу и вери, на идејном, мисаоном плану. Радам **Жене у старој српској књижевности** Бранко Летић наставља на одређен начин традицију писања о српској жени средњег века (Ласкарис, Пурковић). Будући у животу заклоњена делањем мушкарца који је у средњовековној култури имао централну улогу као владар, ратник, богоугодник, жена српског средњег века скрајнута је и у документарним, историјским и књижевним записима онога времена. Трагајући у таквим изворима за јаснијом представом о жени као књижевном лику, ствараоцу и активном учеснику у животу и култури онога доба, аутор открива образовану, унутрашњом лепотом обдарену, *мужаствену*, мудру и храбру жену. Истовремено указује на историјске и уметничке прилике које су

утицале на обликовање идеала жене у средњовековној књижевности, њену улогу у друштвеном и породичном живљењу, одбрани и очувању српске државе и народа. У прилогу „**Стари српски записи и натписи**” Љ. Стојановића у савременом културном и књижевном контексту аутор говори о значају који Љубомир Стојановић има за српску науку о књижевности и нарочито истиче његов рад на прикупљању и истраживању старих српских писаних споменика у делу *Стари српски записи и натписи*. Поред тога, у овом тексту сагледавају се основне карактеристике записа као средњовековног жанра (тематика, структура, стил), указује на време и услове у којима су записи настајали, као и на саме ауторе и њихове ставове према писању и функцији коју запис има. Говорећи о књижевној традицији на простору Херцеговине у 16. веку (**Књижевност у Херцеговини у првој половини 16. века**), Бранко Летић запажа да су, поред едукативне и практичне функције, дела стварана у овом периоду имала важну улогу у покушајима да се у дугим годинама турске владавине сачувају идентитет српског националног бића, вера и дух. Преписивана и штампана књига у тешким временима образовала је, васпитавала и бранила онако како је усмена песма чувала „битие Сербско, и име”. Незнатне књижевно-уметничке вредности, ови радови су управо због прилика у којима су настајали били „веома значајна културноисторијска и књижевноисторијска појава”. Пишући о животу и раду Теодора Љубавића, писца и штампара прве српске штампарије под Турцима, аутор још ближе осветљава књижевне прилике овог периода (**Теодор Љубавић, писац Горажданске штампарије. Књижевна дела. Мољеније Бура Љубавића часним презвитерима**). Оскудна биографија овог ствараоца формирана је на основу трагова које је оставио у својим делима. Они казују шкрто о његовом животу (породица, послови, монаштво) и образовању. Други део огледа посвећен је Љубавићевим књижевним радовима, њиховој природи и специфичностима (поговори / мољенија као књижевне форме састављене од низа микрожанрова, прожетост лирског исказа елементима карактеристичним за житија).

Треће поглавље књиге пружа увид у сегменте културног, књижевног и јавног живота српског народа у 16. и 17. веку. Живот, обичаји и духовна култура сагледани су из перспективе оних који су кроз српске крајеве пролазили и о путовањима остављали белешке у својим путописима. Аутор истовремено анализира карактеристике путописа као књижевне врсте. У огледу **Аутобиографски поступак у путописима 17. века (ка жанру путописа)** истражује путопис као независну, самосталну форму и аутобиографске изјаве и поступке путописаца 17. века. Базирајући истраживање на неколиким примерима путописа страних аутора, као и двама путописима дубровачких поклисара харача, Бранко Летић анализира непосредно њихове карактеристике (им-

плицитни/ експлицитни став према веродостојности записаног; присуство сегмената условно литерарне природе, природа аутобиографског у путопису) посредно трагајући за одликама путописа као жанра. Путописе у којима се слика Земља Павловића карактеришу уобичајени садржаји (описи пута, коначишта), али и занимљиви и драгоцени подаци о територији кроз коју су разне дипломатске мисије пролазиле, начину путовања, становништву и сликама из њиховог живота, обичајима и духовној култури (**Земља Павловића у путописима странаца 16. и 17. века**). У наредном огледу (**Западни Срби у путописима 16. и 17. века**) путописи се сагледавају као вредни извори података о српским земљама у ропству и сведочења о интензивном и срачунатом настојању Турака да се уништењем материјалних и духовних сведочанстава о постојању српског народа на просторима Балкана разори његово верско и национално биће. Упоредо са таквим настојањима ишло је и наметање исламске вере, културе и начина живота. Аутор се бави и путописцима, отвореним и скривеним циљевима њиховог путовања, начином на који су путовања организована и садржајем њихових бележака (**Путописне белешке о путовању и путницима кроз наше земље у турском периоду**). У неким од њих фрагменти употпуњују слику „малог српског човека разапетог између моћног исламског господара и његових западњачких партнера.” На просторе Балкана под турском влашћу путници су долазили са већ формираном представом о земљи којом ће газити и људима које ће сусретати. У њиховој свести ти су простори били граница двају светова: западног и источног, хришћанског и исламског, социјалног/ цивилизованог и дивљег/ варварског (**Наши крајеви као граница два света у путописима 17- 19. века**).

Завршни сегмент књиге Бранка Летића означен као *Епилог* посвећен је Светом Сави – многострано активном утемељитељу српске просвете, вере и духовности уопште (**Свети Сава и Херцеговина**). Штитећи своју домовину и народ за живота, од Непријатеља разновидних, видљивих и невидљивих (иноверника и незнања), Сава је својом смрћу започео нову борбу за одбрану српскога народа, његовог материјалног и духовног – земље и бића. Тако је вековима био и учитељ који је својим делом подсећао на већ утврене праве путеве којих се, у зависности од околности, некада мање некада више држао његов род. Стављање његовог дела у функцију знака којим се обележава очување вере и народа запажа се и у Милешеви која је „постала место у коме се поново васпостављао српски ослонац и оријентир”. У томе светлу треба сагледати, према мишљењу Бранка Летића, управо рад на преписивању Теодосијевог Житија Светог Саве почетком 16. века, када је исламизацијом, уништењем цркава и манастира као верских и просветитељских центара био угрожен, поред физичког, и ду-

ховни опстанак српског народа под турском влашћу. Такви су услови захтевали присуство Савиног духа и славе на свим просторима на којима су живели Срби, нарочито у Херцеговини. Бројни писани документи посредно и непосредно сведоче о његовом непрестаном трајању на овим просторима и тако се, будући једином исправном аргументацијом, супротстављају тезама о употреби мита о Светом Сави у функцији „србизације” Херцеговине, њене прошлости и територије.

Бавећи се у овом свом делу средњовековном књижевношћу, истражујући њене поетичке законитости, Бранко Летић осветљава и оне њене сегменте који су у себи садржавали фрагменте мирске и духовне историје српског народа у средњем веку. Историја и књижевност су се прожимале и на изванредан начин одређивале једна другу: историја књижевност, будући „њеним периодизацијским оквиром и књижевном грађом”, књижевност историју у оном смислу у коме је, као ризница националног, верског и естетског, бранила духовни интегритет српског народа учествујући на тај начин у стварању његове историје.

У предговору аутор истиче како је структура његове књиге усклађена са чињеницом да историја српског народа и његове књижевности у средњем веку наликује драми „чији су чиновници поједине епохе (М. Кашанин), а драмски заплети и трагички преокрети судбоносни историјски догађаји.” Чини нам се да тиме није постигнут само јасно истакнут циљ аутора да „таквом систематизацијом пружи увид у природу књижевног стваралаштва у појединим епохама (Немањића, деспотовине, ропства под Турцима), према историјским приликама и културном контексту у коме је настајало.” Уметничко обликовање структуре дела у коме су изложени резултати научног истраживања наводи читаоца да ову књигу доживи у складу са књижевном, светосавском мишљу да су књиге огледала у којима се огледају они који их читају. У књигама они себе могу видети: какви јесу и какви би требало да буду. „Потоњи род” би тако у овом делу Бранка Летића могао сагледати, да поменемо само један од параметара за огледање/угледање, и свој однос према духовном и националном идентитету, путевима и значају његовог очувања.

Данијела Поповић

СРПСКО СРЕДЊЕВЕКОВНО НАСЛЕЂЕ – ИЗВОР ЗА ИСТОРИЈУ

(Драгиша Бојовић, *Развијање свитка. Прилози из историје*, Ars libri/Центар за црквене студије, Београд /Ниш, 2009, 173 стр.)

Почетком 2009. године, у издању издавачке куће *Ars libri* из Београда и Центра за црквене студије из Ниша, објављена је књига Драгише Бојовића *Развијање свитка. Прилози из историје*. Књига садржи једанаест радова објављених у периоду од двадесет година (1990–2009), који су обједињени историјским темама, иако припадају различитим областима истраживања – историји цркве, историји културе и историји књижевности. Аутор, историчар српске књижевности средњег века, у предговору објашњава своје подстицаје за бављење историјским темама и методолошке поступке у проучавању књижевних тема које се дотичу историјског садржаја. На крају књиге прилаже и *Библиографске податке о објављеним радовима*. Прилози су груписани у два поглавља према областима истраживања, а унутар поглавља распоређени су по хронологији историјских догађаја.

Прво поглавље чине четири прилога посвећена историји српских манастира и културној историји Срба. У раду *Историја манастира Црна ријека* дата је историја овог манастира од његовог оснивања до краја XIX века. О манастиру скоро да нема историјских података све до друге половине XVII века, нити се зна када је тачно настао. Аутор претпоставља да је и пре доласка првог црноречког подвижника св. Јоаникија Девичког (највероватније крајем XIV века) у Црној ријечи могла постојати испосница. Посебна пажња посвећена је монашком животу и свештенству, моштима св. Петра Коришког, које се и данас чувају у манастиру, као и манастирској библиотеци и судбини најзначајнијих црноречких рукописа. Указује се да је манастир био центар преписивачке делатности почетком XVIII века, али и центар описмењавања током XIX века. Два рада плод су пручавања записа и натписа из XVII и XVIII века. У раду *Где се налазио манастир Промеће (прилог проучавању Сопоћанског поменика)* предмет проучавања је Сопоћански поменик из XVII века који се чува у Санкт-Петербургу (Руска национална библиотека, Збирка А. Ф. Гиљфердинга, бр. 59). Проучавајући записе из Поменика, аутор прецизно датира овај рукопис у 1615. годину и закључује да је вероватно доспео из Сопоћана у манастир Црну ријеку 1687. године, заједно са моштима Стефана Првовенчаног, где га је 170 година касније открио А. Ф. Гиљфердинг. У Поменик су уписана имена монаха из преко осамдесет

манастира, келија и места у Србији тога доба. Проучавањем једног од записа из Сопоћанског поменика и записа у изгубљеном Сопоћанском апостолу из 1620. године, аутор успешно лоцира манастир Промеће, који се налазио у близини манастира Црна ријека. И данас се два километра од Рибарића, узводно уз реку Ибар, а у самом подножју брда Прометањ, налазе остаци порушеног манастира. На основу записа Бојовић закључује да је манастир имао значајну духовну и културну улогу у XVII и XVIII веку, те да је одржавао живе литургијске и друге везе са сопоћанским и црноречким манастиром. Проучавањем до сада објављених натписа који су угребани у зидове припрате манастира Грачанице, насталих у периоду од 1650. до 1700. године, као и два натписа која су први пут објављена у овој књизи, аутор даје допринос познавању прилика у овом манастиру у тешким временима пред Велику сеобу Срба (*Непознати епископ Митрофан и прилике у манастиру Грачаница у другој половини XVII века*). Насупрот ранијем мишљењу да је у то доба манастир био опустошен, Бојовић закључује да живот у њему ни тада није замро и претпоставља да је један од тадашњих грачаничких епископа био Митрофан. *Уништавање рукописног књижевног наслеђа и манастирских библиотека на Косову и Метохији* допринос је познавању историје библиотека у средњем веку, како манастирских (нарочито Пећке Патријаршије и Дечана) тако и приватних. Пружа се увид у плодну средњовековну преводилачку и преписивачку активност на Косову и Метохији, у импозантан број тамо насталих и чуваних рукописних књига, али и увид у историју уништавања библиотека и отуђивања рукописног наслеђа са ових простора. Наведени су подаци о извесном броју косовско-метохијских рукописа који се данас чувају у земљи и иностранству.

Друго поглавље чини седам прилога у којима се посматрају историјски догађаји описани у средњовековним књижевним делима. У два рада они су сагледани кроз призму односа историје и метаисторије, присутне у описима чуда (што је обавезни елемент поетске структуре хагиографије), и метафизичког историзма средњовековног приповедања. У раду *Савино измирење завађене браће у српској житијној књижевности* аутор упоређује описе преноса моштију св. Симеона у житијима четворице аутора – Светог Саве, Стефана Првовенчаног, Доментијана и Теодосија, као и околности које су му претходиле. Указује се на разлике између Саве, који не помиње сукоб Стефана и Вукана, и осталих аутора који говоре о измирењу браће над моштима, али и на заједничку димензију чудесног, која се у овом догађају остварује деловањем *свештене двојице* – св. Саве и св. Симеона. Ниш, који је Стефан Немања освојио 1183. године у рату против Византије, помиње се два пута као „славни град” у *Житију светог Симеона* Стефана Првовенчаног. Анализирајући ова, али и друга места у којима се

Ниш помиње (укупно пет пута), аутор закључује да је писац изградио везу између Ниша и св. Симеона, као заштитника овог града (*Ниш у књижевном делу Стефана Првовенчаног*).

У раду *Руски манастир Светог Пантелејмона у српској средњовековној књижевности* аутор анализира сведочанства о овом манастиру у српским житијима XIII и XIV века и закључује да је имао важну улогу у развоју српског монаштва од XII века, нарочито од времена Светога Саве, који се у њему постригао, те да је био центар развоја српско-руских духовних и књижевних веза. Од средине XIV века манастир доживљава материјалну и духовну обнову захваљујући српским владарима и монаштву. Анализирајући култне списе посвећене светом краљу Милутину – *Житије* (1324) архиепископа Данила Пећког, *Службу* и *Похвално слово* (око 1380) патријарха Данила Бањског – аутор сагледава настанак овог култа и улогу манастира Бањске у његовом развоју (*Два Данила и „бањски краљ Милутин“*), указујући да се два жанра – житије и служба, као и два писца, допуњују, заокружујући култ светог краља Милутина.

У раду *Косовска битка у „Животу деспота Стефана Лазаревића“* и *„Јаничаревим успоменама“* упоређује се опис Косовске битке у овим делима световног карактера, која су незаобилазни историјски извори из XV века. Указује се на сличности и разлике између описа Константина Филозофа и описа Константина Михаиловића из Островице. Иако се код Михаиловића, који пише најмање око шездесет година после Филозофа, препознају одједи усменог предања о бици и развијенији облик косовске легенде, аутор закључује да његове *Успомене* нису толико непоуздан извор како се истицало, као и да је у њима присутна легенда о „облаганом јунаку” – Милошу Обилићу.

Тешко време после Косовске битке и нови историјски удеси – пад Солуна (1430), Цариграда (1453) и Новог Брда (1455) – утицали су на књижевну свест Димитрија Кантакузина, новобрдског писца друге половине XV века (*Књижевник-инелектуалац пред историјом и „последњим временом“*). Ови догађаји чинили су се као знаци Соломоновог пророчанства о апокалиптичном крају света (7000=1492), што је утицало да у његовом књижевном делу преовлада есхатолошка свест, метаисторија над историјом, мотив Страшног суда (*Молитва Богородици* и *Молбени канон Богородици*), интелектуални ангажман и дидактички садржаји (*Посланица кир Исаји*).

У последњем раду *Библијски мотиви у записима о Великој сеоби Срба* аутор анализира сведочанства о Великој сеоби у списима Атанасија Даскала Србина и Арсенија III Чарнојевића, насталим крајем XVII и почетком XVIII века, и указује на употребу библијских цитата и мотива, већином из Књиге пророка Јеремије. Српски народ у овим делима пореди се са јеврејским у тешким моментима страдања,

као што су пустошења, сеобе, изгнанства, глад, похара, а посебна пажња посвећена је мотиву *прорицања опустошења*.

Књига *Развијање свитка*, у којој су са различитих аспеката обрађене историјске теме углавном српског средњег века, привлачи пажњу не само медијалиста, него и свих оних који су заинтересовани за питања културне историје Срба XVIII и XIX века.

Ана Рочкомановић

TALIJANSKA LINGVISTIKA PO TEKSTOVIMA IZ DUBROVAČKOG ARHIVA

(Diego Dotto, *Scriptae venezianeggianti a Ragusa nel XIV secolo. Edizione e commento di testi volgari dell'Archivio di Stato di Dubrovnik*. Interadria. Culture dell'Adriatico. Roma: Viella, 2008, 558 str.)

Prije četrdesetak godina Dimitrij Obolenski, jedan od vodećih bizantologa, predstavio je britanskoj javnosti Carstvo Novog Rima kao *commonwealth*, zajednicu naroda i dobara. Iako je njegov pogled na „pohrišćanjenu Rimsku Imperiju”, kako smo učili o Bizantu od velikog Georgija Ostrogorskog, zamagljen nastojanjem da što više približi prosječnom britanskom čitaocu Romejsko carstvo, ipak je Obolenski u Oxfordu skovao izraz koji dobro opisuje i vrijeme pune mletačke dominacije na Jadranu, od početka 13. do sredine 14. stoljeća. Kao što je Fernand Braudel u nezaobilaznoj studiji o Mediteranu u vrijeme Filipa II. tražio druge ‘Mediterrane’ na Atlantiku i Baltiku, smatrajući da su se tipična društveno-ekonomska gibanja odvijala na svim područjima sa srodnom društvenom, ekonomskom, političkom, pa i geografskom strukturom, moguće je usporediti s ovim pristup maloj mletačkoj „zajednici naroda i dobara” na Jadranu i započeti od tog temelja s promatranjem visokog mosta odnosa između dvije jadranske obale.

Vrlo poučan i važan korak u navedenom pravcu predstavlja rad Diega Dotta, romanista s doktoratom Univerziteta u Padovi, koji je ovom knjigom odlučio podijeliti rezultate svog rada s javnošću. Poučan, jer sistematično izlaže principe provedenog istraživanja, gotovo jednako baveći

se latinskom i romanskom paleografijom kao i jezičnom analizom, a važan barem zato što napušta uobičajene interpretacije arhivske građe iz Državnog arhiva u Dubrovniku kao izvora za političku, ekonomsku i književnu historiju, uz novija istraživanja demografske historije i historije svakodnevnog života. Dodajmo tome i jedan mali, subjektivni razlog: važno je znati kako nas drugi vide, kako gledaju i na naš današnji rad i na naše vjekovno nasljeđe. Autor nam i tu izlazi ususret, možda i nehotice, jer se obilato koristio rezultatima istraživača s istočne obale Jadrana. Tako je kod izdavanja arhivske građe odao zasluženo priznanje Jorju Tadiću, koji je još 1935. u izdanju Srpske Kraljevske Akademije objavljivao dokumente iz serije *Litterae et Commissiones* ("Pisma i uputstva Dubrovačke Republike"), dok je u prikazu razvoja srednjovjekovnog dubrovačkog i dalmatinskog društva slijedio poglede Bariše Krekića, potom Josipa Lučića i Nade Klaić. U njegovim očima imaju visoko mjesto, isto kao lingvist i romanist Žarko Muljačić, autoritet za područje ovdje odabranog užeg interesa, istraživanje jezika. Ovi su autori istaknuti među drugima da stoje uz bok brojnim talijanskim perima, čime iz moderne perspektive govore o mozaiku nekadašnje „zajednice naroda i dobara” pod vrhovnom mletačkom zaštitom.

Međutim, sekundarna literatura samo upotpunjava autorovo izlaganje, najviše mu služi za skicu politike, ekonomije i društva dubrovačke komune pod mletačkom upravom, uz kratke usporedbe s dalmatinskim gradovima. Pritom se, doduše, javljaju tipične teškoće. Budući da je knjiga napisana prvenstveno za talijansku publiku, stranci bi mogli imati nevolja s razumijevanjem naših imena i naziva, pa bi bilo opravdano da je autor upozorio na pravilan izgovor i naglasak, te čitanje dijakritičkih znakova. Snažljenje bi svakako olakšala i geografska karta, osobito spominjući uobičajene kolonije dubrovačkih trgovaca u istočnoj Bosni i Srbiji. Ipak, nema mjesta za veću zamjerku: zaplovio je nakratko vodama tradicionalne historiografije najviše iz osjećaja duga prema okolišu koji ga je zatekao u Dubrovniku i Državnom arhivu, ali nije mu podlegao i pravovremeno se vratio u sigurnu luku matičnog interesa, baveći se jezikom. Dobro je što je u ovoj historiografskoj digresiji našao mjesta i da upozori na važne odluke dubrovačkih vijeća iz druge polovice 15. stoljeća o jeziku na kojem se službeno podnose molbe, a prisjetio nas je i zapažanja mletačkih putopisaca iz 16. stoljeća o dubrovačkom kraju i govoru puka i vlastele. U tom kontekstu također dragocjen je podatak o upotrebi jezika u Crkvi, kao i anoniman izvještaj o radu dubrovačke Kancelarije sredinom 16. stoljeća. Među klasičnim autorima koji su barem dodirnuli jezičnu problematiku nije zaboravio učitelja mladih Dubrovčana iz rane Renesanse, Filipa De Diversisa, kao ni njegova mlađeg suvremenika, lovorom ovjenčanog pjesnika Iliju Crijevića. Obojica su u svojim djelima iznosili vlastite uspomene o jezičnoj kulturi grada, a njihovu tradiciju nastavili su veliki povjesničari Dubrovačke Republike iz 18. stoljeća, poput Serafina Marije Crijevića, Ignjata Đurđevića ili Sebastijana Slade Dolcija.

Polazište izgleda jednostavno: pregledati dokumente, usporediti ih i proanalizirati i tako opisati glavne karakteristike romanskog koji je tada službeno prevladavao nad latinskim i slavenskim, kao materinjim jezikom velike većine stanovništva. Ipak, trebalo je doći u Državni arhiv u Dubrovniku i uložiti godine napora da bi se postigao novi, originalni rezultat. Dugotrajno istraživanje autor temelji na izvornim dokumentima, originalnoj građi nastaloj u razdoblju od kraja 13. pa do osamdesetih godina 14. stoljeća, držeći se uglavnom kronoloških okvira mletačke uprave. Pošto je u početku istaknuo razliku između autohtonog pisma (*scripta autoctona*), koje su koristili domaći pisari, i kancelarijskog pisma (*scripta cancelleresca*), koje su potom razvijali došljaci s Apeninskog poluotoka, u skladu s tom podjelom razvrstao je i analiziranu građu, većinom dosad neobjavljenu. Da bi ilustrirao osobine službenih tekstova iz prve, starije grupe, autor je izabrao ukupno 53 teksta iz arhivskih serija *Reformationes* (s odlukama triju dubrovačkih vijeća) i *Diversa Cancellariae* (zbirka različitih zapisa iz Kancelarije dubrovačke komune, a kasnije Republike, pretežno privatne naravi). Na početku svakog teksta je kratki opis sadržaja (regest). Transkripcija izabranih tekstova je interpretativna, kako je uobičajeno kod izdanja praktičnog karaktera, iako slijedi i postavke diplomatskih izdanja. Detaljno objasnivši kako razrješava kratice, kojima dokumenti iz ovog perioda obiluju, autor nam nudi pouzdanu, pedantnu i vrlo iscrpnu analizu svih tekstova. Bogati komentar kreće od opisa pergamenta i papira, da bi preko paleografskih elemenata, ističući sve karakteristične osobine, stigao do jezične analize kao najvažnijeg područja. Razrađena u tri standardna koraka, fonetiku (zasebno vokalizam i konsonantizam), morfologiju i sintaksu, autorova interpretacija ne ostavlja mnogo mjesta sumnjama i nejasnoćama.

Isti analitički pristup susrećemo i u radu s tekstovima iz kasnijeg perioda, približno od 1301. do 1380., koje je smjestio pod *scripta cancelleresca*. Budući da je ovo bilo vrijeme posvjedočene aktivnosti talijanskih kancelara, zaustavio se prvo na pregledu povijesti dubrovačke Kancelarije, slijedeći osobito rasprave Konstantina Jirečeka (vrlo značajnog autoriteta i za romansku lingvistiku) i Josipa Lučića. Pritom je vrlo značajno što pobliže opisuje rad nekolicine poznatih kancelara koji su u ovo vrijeme s Apenina potražili kruh pod zaštitom sv. Vlaha. Izbor tekstova još je bogatiji, prikazao ih je 72 u ovoj skupini, a tražio ih je također u serijama *Litterae et Commissiones*, za razdoblje poslije 1358., i u zbirci testamenata (*Testamenta Notariae*). Dodatno se istaknuo analitičkom vještinom kad je posvetio posebnu pažnju karakteristikama svakog od izdvojenih kancelara. Istina je da je Jorjo Tadić u prvoj knjizi ranije spomenutog izdanja „Pisma i uputstva Dubrovačke Republike” mnogo više pisao o životu i poslovnim aktivnostima ovih ljudi u Dubrovniku, ukratko se osvrćući i na njihovo pismo. Dotto je ovdje pošao tragom Jirečeka i Tadića, ali pritom nije žrtvo-

vao vlastita istraživačka načela. Zato je istaknuo misao da „iako je odlično Tadićevo izdanje iz 1935. zamišljeno, očito, u korist historičara, nikad nije bilo predmet obuhvatne lingvističke analize”.

U zaključnim razmišljanjima opravdano je naglasio heterogenost i slobodu pisanja. Dakle, svaka sumnja za svojevrsni mletački imperijalizam, za presizanje na istočnu obalu Jadrana, za opravdavanje nečega na što Republika Sv. Marka i kasniji talijanski svijet nemaju pravo, uzmiče pred naučno dokazanom istinom, pred plurilingvizmom koji je karakterizirao mali mletački *commonwealth*, isto kao i veliki bizantski. To su isticali i stariji istraživači s Talijanskog poluotoka, formulirajući kao „mletačko s druge strane Jadrana” ili „prekomorska Romanija”. Autor je s pravom izvršio nekoliko podjela. Razlikuje rad domaćih i talijanskih pisara, svjestan je preplitanja triju jezika (latinskog, romanskog i ‘slovinskog’), upozorava i na odgovarajuće razlike u pismu, a one nisu samo paleografske. Opisane podjele pridonose mnogo boljem razumijevanju složene teme kojom se bavi, pri čemu je interdisciplinarnost nezaobilazno polazište. Iako je sličan rad ostvario Velimir Laznibat, objavivši knjigu pod naslovom *Govor Dubrovnika u 17. i 18. stoljeću (na osnovi arhivskih zapisa)* (Mostar 1996.), zbog spomenutih razloga pred našim autorom ovdje je stajao mnogo veći izazov i s njime se uspješno nosio.

Knjiga je opremljena kazalom vlastitih imena i geografskih pojmova, te s ukupno 16 snimaka dokumenata iz Državnog arhiva u Dubrovniku. Priložen je rječnik romanskih izraza iz citiranih dokumenata, napisan u skladu sa suvremenom talijanskom romanistikom, uz tumačenja nepoznatih riječi po riznici talijanskog jezika (*TLIO*), u sklopu projekta izrade rječnika talijanskog jezika, što je danas dostupno na Internetu. Neovisno o tome hoće li nam ovo djelo poslužiti kao praktični paleografski priručnik, kao udžbenik opće lingvistike s konkretnim pregledom pravila na temelju tekstova iz 14. stoljeća sačuvanih u Državnom arhivu u Dubrovniku ili jednostavno kao uvid u suvremeno stanje talijanske humanistike zainteresirane za istraživanja na istočnoj obali Jadrana, Dotto zaslužuje iskreno priznanje. *Nomen est omen.*

Relja Seferović

НОВО РУХО СТАРИХ СРПСКИХ ПЕСНИКА

(Јован Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, ЗУНС, Београд 2008)

Књига Јована Делића *О поезији и поетици српске модерне* настала је као резултат рада на пројекту који је при Институту за књижевност и уметност у Београду покренуо Новица Петковић с намером да се осветли поетика српске поезије 20. века.

Аутор отвара врата српске модерне и додатно осветљава дела наших познатих писаца с почетка 20. века. У опсежној монографији он поступно и прецизно анализира основна својства писаца српске модерне постављајући их у широк књижевноисторијски контекст и вреднујући у њиховим делима оно што је иновативно у односу на претходнике и што ће представљати ослонац ствараоцима који су долазили после њих. Књига је лишена полемичког односа према другим књижевним правцима, овде пре свега мислимо на авангарду, која је „поништила и слистила модерну” чијем су кругу припадали ствараоци о којима Делић пише. Он низом аргументација показује да је готово неприродно писати о авангардном песништву потпуним одрицањем онога што је настало пре њега, и обратно. „То је погрешна ‘или – или’ логика”, која уместо проширивања сужава и замагљује видик. Потпуно ослобођен таквих предрасуда, Делић креће у комплексну анализу дела најмаркантнијих писаца прве половине прошлог века, доказујући да увек има места за помаке и бацање нове светлости на, некима ће се учинити, већ давно решена питања. Нови друштвени, па тиме и културни контекст времена мења хоризонт очекивања савременог читаоца, па дела увек изнова добијају нове димнезије и дотад неоткривене вредности. У прилог важности једног оваквог превредновања иде и чињеница да водећи критичари модерне нису могли да прате, прихвате и непогрешиво вреднују сва струјања и специфичности у оквиру актуелне „стилске формације” (као илустрацију Делић наводи из данашње перспективе неодрживе Скерлићеве критике упућене потврђеним вредностима српске модерне). Аутор се опредељује за шесторицу песника парнасо – симболистичке оријентације: Милана Ракића, Јована Дучића, Алексу Шантића, Симу Пандуровића, Владислава Петковића Диса, Милутина Бојића. О сваком ствараоцу пише појединачно сматрајући да се на тај начин боље уочавају иновације и лични доприноси у оквиру „стилске формације” којој припадају.

Студија о Ракићу почиње провокативним питањем у коме се јасно огледа амбиција за разоткривањем непримећених или зама-

гљених вредности једног од „конзервативнијих” српских песника. Превазилазећи контекст искључивости између авангарде и модерне (сматрајући га некорисним), Делић посматра Ракића не само као песника који је представљао синоним за оно што треба срушити, већ и као великог иноватора који је имао прекретничку улогу у поезији 20. века. Уводећи јамбски једанаестерац и симетрични дванаестерац (тзв. александринац) он европеизира српски стих, строфу и риму. Делић заузима полемичан однос према ставу оних који су доживљавали симетрични дванаестерац као француски александринац, па према томе, као стих неприродан нашем језику, указујући да је симетрични дванаестерац био присутан још у ренесансној дубровачкој књижевности, као и у српској народној поезији. Устајући и против оних који су потенцирали монолитност Ракићевог ритма уочава тзв. тужбаличке стихове на местима од посебне значењске улоге у структури песме. Стих од дванаест слогова и готово истог распореда акцената, али с двама цезурама, утицао је на потпуну промену интонације често наглашавајући поенту. У продуктивне „ритмичке грешке” Делић убраја и тип метричког одступања у једанаестерцу настао померањем цезуре за један слог унапред (4+7). Оно што су за А. Г. Матоша и Б. Поповића биле озбиљне грешке у версификацији за Делића су обележја личног ритма. На широк стваралачки спектар указано је и у погледу строфе. Поред најчешће, неки су тврдили и једино коришћеног катрена, Ракић је користио и у српску поезију увео квинту. „Ову строфу преузеће Дис и учинити је каткад чаробном.”¹ Делић Ракићевом репертоару прикључује и дистих, терцет и секстину уз напомену да је углавном превиђан значај појединих строфа у песмама испеваним у различитим строфама и признајући да је и сам помало изненађен добијеним резултатима. На метричко-ритмичку разноликост указаће и поредећи четири сонета.

Елементе авангардне поезије Делић види и у Ракићевим императивима: кресни, обасјај, сруши, разбиј, размахни, гони. Цитирајући стихове из песме „Прелазно поколење” као програм Ракићевог стваралаштва („Нов језик с новим осећајем”), Делић објашњава да је он врло брзо проглашен каноном и због тога одбациван. Ракићеву иновативност аутор уочава и у промени сензибилитета у љубавној, мисаоној и родољубивој лирици. Љубавна песма лишена је клишеа и патетике. У првом плану је снага телесног, што проблематизује питање духовне везе међу љубавницима. Веома су значајни лукови којима се спаја стваралаштво Ракића с поезијом Пандуровића и Диса. Они су пронађени у увођењу мотива мртве драге (Пандуровић, Дис), рађања као пада (Дис), моралног посрнућа кроз слике физичког труљења (Пандуровић).

¹ Јован Делић, *О поезији и поетици српске модерне*, ЗУНС, Београд, 2008, стр. 65.

Делић не пориче Ракићев парнасовски идеал као доминантан, али уочава и присуство особина карактеристичних за генерације које су стварале после њега. Посебно указује на две постхумно објављене песме („Јабланови” и „Тај огромни месец лимунове боје”) којима се песник сасвим приближио симболизму.

Мисаона поезија Ракића не доноси радост, већ ширећи знање шири и муку. У први план истакнута је мрачна страна мисли, док лепота, занос мислиоца остају у њеној сенци. „Овакво виђење мисли можда није најдубље, али јесте необично и по много чему ново у српском пјесништву”², закључује аутор.

Ракићево родољубиво песништво Делић види као антиципацију оног што ће се у тој поезији наћи пола века касније. Циклусом „Са Косова” Ракић враћа Косово у средиште српског родољубивог песништва где се налази и данас. У центру Делићеве пажње јесте спој садашњости и прошлости у Ракићевим родољубивим песмама. Посебну иновативну вредност он види у скретању пажње на културне вредности које постају тема патриотске песме. Одједи овакве поезије уочавају се код В. Попе, М. Павловића, Б. Миљковића, И. В. Лалића, Љ. Симовића, М. Бећковића, Р. П. Нога. „Културне вредности постале су данас синоним родољубља и националних вриједности, а ликови с фресака проговорили су стиховима наших савремених пјесника.”³

Делић полази од низа устаљених ставова везаних за песништво Ракића, да би их поступно аргументовано проблематизовао и представио песника у сасвим новом светлу, блиском онима који су га толико оспоравали.

Бављење стваралаштвом Јована Дучића подељено је у три огледа: „О Дучићевој религиозној поезији”, „Тема смрти у пјесништву Јована Дучића” и „О путописима Јована Дучића”. У њима аутор посебно инсистира на међусобној повезаности и допуњавању у оквиру једног стваралачког опуса.

Маркирањем сумње као кључног обележја религиозне поезије показано је како она варира у песмама компатибилне тематике („Човек говори богу”, „Богу”, „Песма Христу”, „Песма”, „Сумња”, „Песме Богу”). Сумњи аутор прикључује потом мотив смрти као једну од неколико општепознатих Дучићевих опсесивних тема. У центру пажње јете гранични тренутак који дели два света – „међа”. Делић показује да је песник склон погледу са обе стране без обзира на тематику појединих песама. Задржавши се на мотивима Бога и смрти Дучић је окарактерисан као „метафизички песник; песник онострани тајне” уз напомену да та страна није довољно истицана у нашој кри-

² Исто, стр. 38.

³ Исто, стр. 43.

тици. У том контексту скреће се пажња и на метафизички пејзаж, по мишљењу аутора изузетно драгоцен у стваралаштву овог песника. На овом месту врши се и врло интересантан субјективни искорак у тумачењу песме „Међа” асоцијацијама на завичајни Дурмитор, а који се објашњава намером „да би се и у себи и у другима побудила сумња у коректност интерепретације и вредновања једне пјесме”⁴, што је истовремено јак аргумент за настанак ове књиге. Веома је корисно и ауторово скретање пажње на, пре свега синтаксичко, „мућење” значења у Дучићевој поезији, чиме се она шири и богати.

За нас је у осврту на Дучићеву поезију посебно занимљив део који оцењује Дучића потописца, али искључиво га доводећи у везу са Дучићем лиричарем. Сliku аутор гради постепено, полазећи од места која Дучићеви путпописи заузимају данас, преко песниковог схватања појма путопис и карактеристика његових дела која припадају овом жанру, до успостављања кључне везе са поезијом у смислу проналажења низа подударности, али и онога што је путописом Дучића као ствараоца обогатило и омогућило да се његова поезија боље схвати. У том контексту значајна су запажања о понављању истоветних мотива (идеја лепоте, смрти, бога), ритмичности појединих делова којим они прерастају у песме у прози. Та места аутор ће означити као одраз духа времена у коме се јавила тенденција приближавања поезије и прозе. У путописним пејзажима огледа се и Дучићева опчињеност природом (карактеристична за његову лирику), при чему она углавном представља оквир за дубље реминисценције и асоцијације. Кад пише о мору, градовима, планинама, сапутницама...он остаје пре свега песник. Проширивање песничког емотивног опуса Делић види у мотиву страха који није често коришћен у његовој лирици.

Имајући у виду генезу настанка путописа (довољно је уочити временски распон од три и по деценије у коме су они настајали), аутор скреће пажњу и на сазревање и промену ставова самог писца у процесу њиховог стварања. У раду је указано на места која поткрепљују оваква опажања. У песниковом схватању путописа наслућује се и приближавање наративној прози посебно израженој код авангардних писаца, М. Црњанског и Р. Петовића. „Дучићевој мисли служи на част што је продрла до саме сржи и што је прецизно осјетила могућности жанра које ће најпотпуније остварити писци Дучићу супротне оријентације.”⁵

Због свега наведеног мислимо да је оглед о путописима Јована Дучића у овој књизи заиста нашао своје право место.

⁴ Исто, стр. 94.

⁵ Исто, стр. 108.

Пишући о Алекси Шантићу Делић најпре наводи и вреднује судове изречене о њему, да би се у другом делу рада детаљније позабавио његовим терцинама, једном „сонетном грешком” и цео рад закључио запажањима о „здравом” и „болесном” Шантићу, која представљају поентирање свих претходно написаних поглавља. Велики број критичара нашао је место у овом делу књиге (Б. Поповић, Ј. Скерлић, В. Стајић, В. Ћоровић, П. Слијепчевић, М. Богдановић, Ђ. Гавела, В. Ђурић, Д. Витошевић, Б. Миланковић, Р. Константиновић, Д. Живковић, Г. Максимовић, М. Ненин...). Према судовима који су изрицани о песнику аутор се поставља критички – потврђујући једне и негирајући друге уз врло уверљива образложења. Тако рецимо насупрот Скерлићевом виђењу душевног здравља у поезији Шантића, Делић инсистира на томе да су најбоље песме настале из другачијег емотивног стања. Аутор стаје на страну оних који су разбијали предрасуде о песнику скромног образовања и уских видика указујући на превиде Б. Поповића и П. Слијепчевића, а истичући заслуге Д. Живковића и Р. Вучковића. Делић закључује: „Шантић је, дакле, преко њемачких пјесника био упознат и с првим идејама и тенденцијама авангарде, односно њемачког експресионизма, што се у највећем броју критичких радова не види или превиђа.”⁶ У поглављу „Песници о Шантићу” Делић издваја најупечатљивије, међу којима су: на првом месту Миодраг Павловић, а одмах уз њега Тин Ујевић, Милош Црњански, Јован Дучић, Стеван Раичковић и Рајко Петров Ного. Тиме само жели да подсети шта је, али и колико је речено и написано о Шантићу, оправдавајући евентуално мале помаке које је могуће остварити кад је стваралаштво овог песника у питању.

Наредно поглавље посвећено је Шантићевој терцини у којој је он, по мишљењу и самог аутора, у врху српског песништва. У њему се расправља о путевима којима је терцина стигла до песника, наводећи два могућа: један је у италијанској традицији коју је песник могао упознати на самом извору с обзиром на то да је био добар познавалац овог језика, а други се налази у немачкој лирској строфи. Посвећујући пажњу пре свега тематским круговима терцине, Делић их систематизује и према времену у ком су настале, према броју строфа у њима, према броју слогова, стварајући тако утисак опсежног и врло обухватног истраживања с циљем да се не пропусти ништа од досад нереченог о шантићевској терцини. У том контексту треба скренути пажњу и на лирски триптих сачињен од песама „Једно вече”, „Једна суза” и „Позни часови” који тако сагледан нуди „дубљи доживљај и бољи увид у поетичке законитости Шантићеве поезије”⁷. На

⁶ Исто, стр. 190.

⁷ Исто, стр. 205.

овом месту треба поменути да аутор скреће пажњу и на драматичност и неконвенционалност осећања и песничких слика у терцинама, а што је углавном занемаривано од стране критичара.

Занимљива су Делићева запажања у вези са Шантићевим „сонетним грешкама” које сматра смишљеним и оправданим. Аргументе проналази у великом броју сонета које је песник испевао, па се чини немогућим да толико бављење овом песничком формом допушта случајне, а тако крупне грешке.⁸ Дакле, Делић сматра да је свако огрешење о сонет намерно начињено с циљем да се учини корак напред ка достизању виших естетских вредности. Зато он, маркирајући „сонетне грешке”, пише о новом типу сонета који би се могао назвати „кружним” или „прстенастим”. У оквиру њега он издваја и подтипове: скраћени прстен, анафорички скраћени прстен, прстен који варира мотив из првога катрена у завршном терцету. Одмах потом следи питање: Откуд инспирација за стварање прстенастог сонета? Од више могућности Делић као највероватнију наводи утицај Ракићеве прстенасте квинте. Поглавља која се баве терцином и сонетом представљају неку врсту потврде, али и полемике са ставовима које је Тин Ујевић изнео у вези са Шантићевом поезијом, а које је Делић оценио као „изнијансиране”, углавном „тачне”, посебно вредне, јер долазе из пера песника који је дао значајан допринос српској и хрватској терцини.

Оглед о Шантићу завршава се разоткривањем „здравог” и „болесног” у његовој поезији. Као песник снаге, здравља, чврстине он се истиче углавном у програмској поезији, док се интимно открива као песник туге, понора, бола. „Овај други, једно вријеме потискивани Шантић знатно је дубљи. Елегичан тон [је] најубједљивији тон његовога пјевања.”⁹

Окосница бављења Пандуровићевом поезијом своје тежиште има у сагледавању овог писца у светлу рационалног и ирационалног песништва. Иако Делић не оспорава заступнике првог става, за њега је код овог песника много значајније онострано, сновидно, ванразумско. Управо овим својим карактеристикама песник се највише приближава Дису. Међутим, то никако не искључује остале аспекте Пандуровићеве поезије, а у њој аутор уочава рефлексивност, интелектуалност, склоност ка пародији (коју и уводи у српску поезију). Посебна пажња, а у складу са тежњом целе књиге, посвећена је оним сегментима који представљају искорак ка новим „стилским формацијама”. Пандуровићев спој љубави и лудила опеван у „Светковини” или жуте облаке у „Сенкама” Делић наглашава као антиципацију експресиони-

⁸ „...без кршења постојећих правила нема иновације. Метричким 'прекршајима' долази се до нових типова стиха, строфе или облика пјесме” (стр. 214)

⁹ Исто, стр. 235.

стичке поетике, поједине риме као наговештај „звучних поступака” М. Црњанског, његове „графичке експерименте” – одраз онога што ће доћи са слободним стихом, пародијски интонирану тужбалицу за Јориком у „Хамлетовој парафрази” – „предавангардни квалитет”, док у „Будућем дијалогу” види „Пекићево царство робота”. Пандуровић представља двојство романтизма и експресионизма, а „узроковно неусаглашеношћу развоја српске поезије с европском”.¹⁰ Када је реч о патриотској поезији ту Делић руши мит о песнику који је морао повлађивати незадовољном Скерлићу певајући оптимистички. Наводећи стихове из песама „На Кумановском разбојишту”, „Ноћ слутње”, „Родна грудa”, „Војнички растанак” показује да песник и на овом пољу остаје доследан свом основном, песимистичком тону. На крају огледа истакнута је потреба за новим издањем Пандуровићеве поезије које би обухватило целокупно његово стваралаштво с циљем уочавања најсветлијих момената у њему, без обзира на „старачку жељу” којом је оно знатно сужено.

Ако је код Дучића тражио „сонетне”, код Диса су то биле „језичке грешке” – резултат је био исти: не грешке већ специфични уметнички поступци којима се постизало нијансирање значења тако значајно за дубљи естетски доживљај. Језичка „померања” одраз су продора новог сензибилитета у поезију раног 20. века; она постају изузетно речите и функционалне синтактостилеме. Делић скреће пажњу и на Дисову склоност померању жанра тиме што у идилу (за коју показује да је добро познавао) уноси тужбалички трочлани дванаестерац („Идила”), или повезује „најраскошнију смрт” са „веселим часовима” чиме се она управо претвара у своју супротност („Јутарња идила”). Као најуспелији спој сатиричне песме и тужбаличког дванаестерца аутор издваја песму „Наши дани” у којој су „богате дактилске риме звучно оплемениле ову иначе ефектну значењско-ритмичку комбинацију”¹¹. Ка жанровском померњу води и његова „Химна” – антихимна којом, спајајући је са сатиром, антиципира песнике авангарде (пре свих М. Црњанског). Иновативност Дисове поезије уочава се и на плану субјективизације и релативизације односа прошлост – будућност које постају опсесивне у светској модерној књижевности. Новине леже и у промени сензибилитета на плану патриотске поезије коју он богати истинским, доживљеним осећајем страха („По гробо-

¹⁰ Исто, стр. 271, Како бисмо појаснили ствари, додаћемо још и ово: „Несумњиво је да је Пандуровић био понесен В. Игоом, али и да је поовско-бодлеровска традиција била врло жива у симболизму, док су елементи дезинтеграције парнасовских идеала у Пандуровићевој поезијиочевидни [...]. Ту, дакле, неке велике разлике у оцјени нема, ако се романтизам не редукује и не сузи на нешто што није био. Романтизам је изњедрио бројне идеје које су ушле у темеље модернијих пјесничких оријентација, ма колико се то у упрошћеним и схематичним супротстављањима двадесетовјековних стилских формација романтизму превиђало.” (стр. 271, 272)

¹¹ Исто, стр. 311

вима”, „Просто име”, „Иду”, „После Албаније”, „Погинули дом”, „Међу својима”). Када се бави Дисовом стихом и строфом, аутор и ту разбија уврежена мишљења о метричко-ритмичкој једноличности. Иако наводи да је највише песама испевао у катренима, набраја као песнику својствене и терцине, квинте, сестине, као и неколико сонета. Версификација, по мишљењу Јована Делића, одсликава Дису као песника наклоњеног строгом компоновању, али и склоног давању личног печата свему што је стварао. То се уочава и на плану компоновања његових „Утопљених Душа”. Цео оглед представљен је као покушај анулирања неспоразума између критике и Дисове поезије. Анализа је изродила закључак да сукоба заправо није ни било. Аутор са двоstrukом наклоношћу проналази оправдања за сваки, из данашње перспективе, погрешно изречен став критике, користећи као аргумент пре свега књижевноисторијске околности у којима је он настајао, а истовремено потврђујући песника као ствараоца чији су домети отишли далеко од контекста времена у коме су сагледавани. Делић ретроспективну анализу у којој се огледају промене у стваралаштву на плану језика, стиха, строфе, фигура, мотива, користи као кључ за решавање постављеног питања сукоба (ми јој дописујемо делотворност и обухватност).

Своје виђење поезије српске модерне Јован Делић завршава освртом на прерано преминулог Милутина Бојића. У његовом песништву уочава сегменте који су најављивали оно што ће у поезији настати после њега. Ирационално, нагонско, пуно немира и жеља оно је што га чини претечом Растка Петровића и авангарде, померање жанра певањем химне сласти оно је што најављује промену „значања лирских жанрова у *Лирици Итаке*”, ретка рима остварена у неким Бојићевим сонетима (систем римовања у катренима прати шему abbc abbc) представљена је као иновација у српском песништву (уз огрђивање аутора да нема комплетан увид у српски сонет), ненаметљиво увођење библијских мотива као и спајање песме и молитве открива у њему поезију Ивана В. Лалића, док призивак меланхолије подсећа на Стевана Раичковића. Аутор посебно дивљење изражава према оним стиховима младог Бојића који зраче мудрошћу и актуелношћу и после једног века: „Ни чудног ни новог за нас нема више,/ све су земље нама и драге и сродне”. Све то смештено у двадесет пет година живота!

После свега намеће се закључак да је књига настала темељним радом научника који је тежио да озбиљним превредновањем већ постојећег и откривањем до сада неспознатог помери постављене границе. Нама се чини да је успео. Овако уобличена корисна је озбиљним проучаваоцима књижевности, али примамљива и сваком другом читаоцу, јер је писана једноставним и јасним стилем иза кога се открива огромна ерудиција њеног ствараоца.

Јелена Јовановић

ВАЖАН ДОПРИНОС ПРОУЧАВАЊУ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

(Миливој Ненин, *Светислав Стефановић – претеча модернизма*, Академска књига, Нови Сад 2007; 284 стр.)

Досадашња критичка и историографска делатност Миливоја Ненина била је усмерена ка испитивању изречених ставова и вредносних судова о нашој књижевној прошлости. Пажљивим проучавањем грађе и релевантне литературе о питањима која су била предмет његовог интересовања, Ненин је откривао окоштале заблуде, а способност и потреба за изрицањем индивидуалног суда навеле су га на извесна превредновања.¹ Један од писаца за чије је дело Ненин затражио литерарну правду јесте Светислав Стефановић.² Већ самим насловом књиге аутор упућује на место које овом неправедно скрајнутом и забрављеном ствараоцу с почетка прошлог века у нашој књижевној историји припада – Светислав Стефановић претеча је модернизма.

У *Уводу* (5–24) аутор одређује предмет и циљеве свога истраживања. Предмет овога рада није целокупан опус Светислава Стефановића. Пажња аутора усмерена је искључиво ка Стефановићевим књижевним критикама до године 1925, са циљем да покаже континуитет његове критичке мисли, да потврди његову припадност генерацији младих после Првог светског рата и да, парадоксално, укаже на то да је највећи противник књижевне критике остао у српској књижевности најпре као критичар. Ненин овде образлаже и структуру књиге. Он полази од текста „Узбуна критике и најмлађа модерна” и сва поглавља обликује прилагођавајући се том тексту. Истраживање иде у три смера. Прво, Ненин жели да укаже на Стефановићев однос према књижевној критици, слободном стиху и превредновању наше књижевне прошлости, потом да анализира однос са ауторима које је Стефановић бирао по сродности, и, најзад, да пронађе конкретан контекст за најважнији полемичко-критички текст овог писца – „Узбуна критике и најмлађа модерна”. У овим напоменама аутор нас упознаје и са контекстом – књижевним и друштвеним приликама у којима Стефановић

¹ Миливој Ненин (1956) – књижевни критичар и историчар књижевности, професор Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Дела: *С-авети критике, с-окови поезије* (1990), *Светислав Стефановић – претеча модернизма* (1993, 22007), *С мером и без ње* (1993), *Суочавања* (1999), *Ствари које су прошле* (2003), *Стари лисац* (2003, 22006), *Српска песничка модерна* (2006), *Случајна књига* (2006), *Ситне књиге* (2007), *Слатка књига* (2008). Приредио је двадесетак књига.

² Књига *Светислав Стефановић – претеча модернизма* први пут је објављена 1993. године. Предмет овога приказа је њено друго, измењено издање.

ствара. Јавио се у времену које је обележио Јован Скерлић и покушао да се наметне као алтернатива званичној, катедарској критици. Ненин примећује да је свако ко је пажљиво читао критике овог писца о њему афирмативно писао, али највише заслуга за аутентично читање Стефановића приписује Гојку Тешићу.

Књига има осам поглавља. У прва три – *Стефановићева одбрана поезије (24–47)*, *Стефановићев однос према књижевној критици (47–71)* и *У средишту модернизма (71–106)* – анализом Стефановићевих критика указује се на главне постулате његове књижевнокритичке мисли и успоставља континуитет између раних текстова, насталих почетком двадесетог века, и позних, насталих после Првог светског рата. Тиме се потврђује основна теза истакнута насловом: Стефановић је претеча послератног модернизма.³

У првом поглављу посебна пажња поклања се већ поменутом тексту „Узбуна критике и најмлађа модерна”, за који аутор верује да се може читати као синтеза свих претходно написаних Стефановићевих критика. Стефановић сумња у добре намере критике и залаже се за неограничену слободу стварања. У времену када се у књижевност улазило критиком, брани писце од неоправданих насртаја критичара. Тако о Дису пише као о невином јагњету које је принето на жртву лажном идолу. Код Стефановића Ненин уочава доследност, континуитет напристајања на критику коју пишу критичари по професији. Своје ставове Стефановић доследно брани и улази у полемику са критичким ауторитетима тог времена. Тако још 1902. Недићевом критеријуму истинитости у поезији супротставља стваралачку моћ, снагу, енергију, а године 1921. Недићеве текстове наводи као пример критике у којој се критичар баца на писца као грабљива звер на своју жртву. Проблем је, сматра, у приступу. У поезији треба тражити оно што је вредно. Као посредник између аутора и читалаца, критика треба да отвори веће и шире видике, а у борби за слободу стварања критичари не помажу песницима, већ се управо тој слободи супротстављају. У јеку најоштријег оспоравања послератног модернизма, Стефановић у часопису *Мисао* брани Црњанског и Винавера. Али је та његова одбрана, што Ненин нарочито истиче, утемељена у ставовима изреченим пре рата. У тој генерацији писца Стефановић види остварење својих поетичких ставова, почев од слободе уметничког стварања, ослобађања форме од утврђених шаблона, па до слободног стиха.

Светислав Стефановић је најдоследнији у свом односу према књижевној критици, што је тема другог поглавља. Опште место његових текстова јесте став да критику треба да пишу уметници. Овакво

³ Ненин термине „модернизам”, „послератни модернизам”, „авангарда” и „друга модерна” користи као синониме.

своје виђење образложио је у тексту „О књижевној критици”. Суштина критике није у осуди, већ у распознавању уметничких вредности књижевног дела и способности изрицања праведног суда. У овом поглављу Ненин се посебно задржао на Стефановићевој полемици са Јованом Скерлићем и Богданом Поповићем. Своју реакцију на Скерлићеву оцену Дисове поезије („Лажни модернизам у српској књижевности”) уобличио је у текст „Част и слобода творцима”, који Ненин сматра првим манифестом у српској књижевности. Овај манифест је против критике, а за поезију. Указује Ненин и на Скерлићеву малициозност када је Стефановић у питању. Тврди, наиме, да овај књижевни критичар и историчар није у праву када Стефановићу замера да реагује само на негативан суд о свом делу (реч је о Скерлићевом приказу драме *Сукоби*), већ стално и доследно оспорава постојећу критику.

Богдан Поповић и Стефановић полемисали су у више наврата, директно или индиректно. Основ њиховог неспоразума био је Лаза Костић. У полемици поводом Поповићеве *Антологије новије српске лирике*, каже Ненин, долазе до изражаја Стефановићеви изграђени теоријски ставови и погледи на књижевност. Поповићево „естетско гледиште” не сматра довољно дубоким. Он се залаже за модерно сагледавање појма лепоте, које би обухватило и ружно, чега код Поповића нема.

У трећем поглављу указује се на спорна места у Витошевићевом тексту „Послератна авангарда и Милош Црњански”. Наиме, у Витошевићевој подели послератних модерниста по хијерархији, у више група, Светислав Стефановић последње је књижевно име, на зачелју. Ненин износи своју тезу да је његово место раме уз раме водећој гарнитурџи. Као потврду том ставу, наводи Стефановићеву „јуначку прошлост” – борбу за слободан стих, полемику са Скерлићем, одбрану Лазе Костића, крфски период када се приближава младима, најзад укус, храброст, образовање. Стефановић је, тврди Ненин, поседовао „страховиту способност синтетичког мишљења”, што је у оно време било преко потребно. У време кад су други писали манифесте, Стефановић је могао да се позива на своје старије текстове којима је иста питања антиципирао.

Прича о полемици са Б. Поповићем доведена је до кулминације у овом поглављу, и то поводом обнове примитивизма у уметности. Аутор чувене антологије примитивну уметност негативно одређује, као естетски нижу, а Стефановић сматра да примитивизам може да инспирише уметност. У основи њихове полемике јесте различито схватање еволуције уметности. Ненин указује на Стефановићеве ставове који га приближавају другој генерацији младих – еволуцију треба схватити органски, не шаблонски, и управо су зато све обнове у историји уметности праћене појавом примитивизма. У вези с овим, аутор се

осврће и на Стефановићев однос према традицији. Иако на страни младих, бесмисленим сматра њихово потпуно одбацивање традиције, као што је бесмислено и анатемисање новог.

Поглавља која следе – *Најмлађи књижевни пријатељ Лазе Костића* (106–145), *Утицаји и подстицаји између Светислава Стефановића и Станислава Винавера* (145–187) и *Карика која недостаје између предратног и поратног* (187–211) – баве се Стефановићевим везама са сродним писцима. У њима се истражује коме је Стефановић „дозволио” да врши утицај на њега.

У разматрању веза са Лазом Костићем аутор посебно битним сматра предговор којим је Стефановић пропратио свој избор Костићевих стихова (*Антологија Лазе Костића*). Стефановић у Костићевом делу тражи везе са другим таласом модерне. Праву снагу и новину Костићеве поезије могуће је уочити тек ако се узме у обзир хронологија његових стихова. Ненин каже да је Стефановић први истакао песму „Santa Maria della Salute” као велику песму достојну Костићеве поезије и да је сам начин на који је указао на ту песму довољан за улазак у историју српске књижевности. Даље указује на полемику са Поповићем поводом драме *Гордана*, те на Стефановићев став да је Костић први свесно употребио слободан стих и да је он најоригиналнија појава наше новије књижевности. Стефановићева одбрана Лазе Костића, као духовног оца српске модерне, иде у прилог Нениновој тези о претечи.

Следеће поглавље посвећено је вези са Винавером. Указивањем на сродност њихових опредељења, потврђује се став да је Стефановићево место уз Винавера, у Витошевићевом првом, главном току послератних модерниста. Указује се тако на њихова заједничка интересовања (Шекспир, Костић, Дис, Црњански), однос према књижевној критици и *Антологији* Богдана Поповића. Заједно сарађују у загребачкој *Критици*, у новопокренутим *Путевима*, раде на састављању антологије српске поезије. Из Винаверовог пародирања Стефановићевог лика у *Пантологији новије српске пеленгирике* види се познавање његовог дела и опредељења, која су и Винаверу блиска. Ненин претпоставља да је на Винавера од свих Стефановићевих текстова највише утицао онај написан у одбрану Диса, „Част и слобода творцима”, који је вероватно био пресудан да до сусрета два ствараоца уопште дође. Основу тог текста чини појам визије као врховног идеала поезије, који је лако могао да одатле пређе и у Винаверове духовне просторе. Сродност ових писаца огледа се и у њиховом односу према реализму и субјективности у уметности. Ту везу аутор показује поређењем Стефановићевог текста „Вулгаризација уметности” са Винаверовим „Манифестом експресионистичке школе”. Ненин даље истиче да је у српској науци о књижевности остала непримећена сличност између Винаверове књиге *Мисли* и Стефановићеве *Погледи и покушаји*. Њихова веза огледа се у запитаности аутора над општим истинама, ставо-

вима, запажањима. Посебно су провокативне мисли о хришћанству, религији и Христу. Праћењем ових мисли, открива се повратно дејство: утицај Винаверових *Мисли* на поменуту Стефановићеву књигу, а, с обрнуте стране, утицај *Погледа и покушаја* на уобличавање „Манифеста експресионистичке школе”. Анализом веза, сродности и утицаја између ових писаца Ненин аргуменује тврдњу с краја претходног поглавља. Он се, наиме, слаже са Радомиром Константиновићем да је Лаза Костић посредно утицао својим општим опредељењем на генерацију модерниста, а да се његов непосредни утицај открива искључиво у делу Станислава Винавера. Ненин овде додаје још једну карикату – Светислава Стефановића.

У поглављу *Карика која недостаје између предратног и поратног* (187–211) истичу се везе са другим ствараоцима, како би се јасније показала идеја о континуитету једног тока српске књижевне критике. Тај континуитет чини критички рад Светислава Стефановића. Његови предратни текстови у којима су формулисани ставови једне нове поетике, која се јасно искристалисала у годинама иза Првог светског рата, представљају управо карикату потребну да се тај континуитет одржи. Важно је, међутим, упутити и на ствараоце који се најчешће помињу уз Стефановића. Тако се успоставља веза са Димитријем Митриновићем. Његов текст „Случај Светислава Стефановића” и Стефановићев одговор „Писмо критичару” примери су толеранције, покушаји разумевања, гестови великих људи. У овом одговору садржано је опште место Стефановићеве критике, уједно и апотеоза овој форми мишљења и изражавања: највећа су она дела где су уметност и критика у хармонији.

Сродности са Исидором Секулић књижевна наука је већ уочила и пописала, али Ненин сматра да је до сусрета дошло касно, када то више није било подстицајно.

Поглављем *Ка звучном мору слободног стиха* (211–232) успоставља се веза између Стефановићевих текстова из 1912. и 1913. и Црњансковог манифеста „За слободан стих”. Сам Стефановић истиче два текста: „Стих или песма” и „Више слободе стиха”. Ненин прикључује још један, заборављени – „Ритам и емоције”. Аутор нас подсећа и на запажање Тина Ујевића из 1920. о великој Стефановићевој улози у афирмацији слободног стиха. И овим поводом проналази спорна места код Витошевића (*Српско песништво 1901–1914*), који није увидео ону линију праћења слободног стиха попут лајтмотива провученог кроз Стефановићеве текстове. Његови рани радови представљају неку врсту антиципације, или чак инспирације значајног манифеста „За слободан стих”.

У завршном поглављу, *Преоцењивање књижевне прошлости или почеци Стефановићеве књижевне критике* (232–283), образлаже се Стефановићев однос према блиској књижевној прошлости. Од прве критике (о Војиславу Илићу), он иде својим путем, противи се увре-

женом мишљењу. Радичевић за њега није врхунац српске поезије, јер се не зна шта је индивидуално, а шта типско у његовом делу. Стефановић нуди своју меру: треба се поредити са већим и вишим. На врху наше поезије су Његош и Костић. Такође се говори и о полемици између Милорада Петровића Сељанчице и Милана Ђурчина, у коју се и Стефановић укључује јер задире у његова опредељења. Он брани слободан стих, залаже се за аутономију уметности и естетску критику.

Анализирани текстови (Стефановићеве прве критике) важни су за одређивање његовог места у српској књижевности. Овај књижевни критичар, закључује Ненин, није се прикључио младима у тренуцима њиховог успона, већ је своје литерарне борбе почео сам, без обзира на околности и време у којем се као критичар изграђивао. Прича о Стефановићу завршава се указивањем на текст од којег је истраживање почело, а који је уједно и синтеза Стефановићевих промишљања књижевности – „Узбуна критике и најновија модерна”.

Основни текст књиге закључује *Напомена* (283) уз прво издање из 1993. У њој је аутор предложио читаоцима да најпре прочитају поглавље о Стефановићевој биографији. У напомени за друго издање *Уз ову књигу* (283–284) указује се на једину промену у односу на претходно издање – то је поглавље изостављено као сувишно.⁴ На крају Ненин упућује на две Стефановићеве књиге које је приредио Гојко Тешић, а у којима се налази сва релевантна грађа за ову књигу – то су: *На раскрсници* (Нови Сад 2005) и *Мирис памтљивека* (Нови Сад 2005). У духу интелектуалног поштења напомиње да се у првој књизи налази донедавно сасвим непознат, први Стефановићев критички текст „Естетичко чистилиште”, који аутор, Ненин, није имао у рукама када је 1993. кренуо у реafirмацију критичара Светислава Стефановића.⁵

⁴ Реч је о тексту „Стефановићево ‚бити ил’ не бити’: покушај биографије” који је прештампан у *Ситним књигама* (Нови Сад 2007) и у *Епистоларној биографији Светислава Стефановића* (Нови Сад 1995). Узимајући у обзир Стефановићеве биографије написане до тог тренутка, али и преко 200 писама Стефановићеве преписке, Ненин проширује сазнања о пишчевој биографији. Допуњује пре свега његову духовну биографију, мање ону чињеничну. Из писама која Стефановићу упућују пријатељи, пре свих Лаза Костић, Ненин реконструише и психичка преживљавања овог, како каже, ратника који није одступао са бојишта и који је критику начелно доводио у питање. И у овом тексту наводи да се у годинама иза Првог рата Стефановић осећао као вођа модернизма, као победник. Примећује да је Душан Матић написао да је Стефановић боље него ико помагао младима да артикулишу своје слутње. Овом писцу су, међутим, нанете и друге литерарне неправде – украден му је, тврди Ненин, готово јавно, превод Хамлета! Ненин свог јунака прати до 1931. Иза тога наводи само чињенице о Стефановићевом погубљењу. О његовом деловању у литератури тог периода, када је некритички подлегао другим утицајима, не говори много, али наводи речи већ поменутог великог песника да је Стефановић таквим својим деловањем порекао оно претходно.

⁵ После Ненинове, објављене су три књиге у делу и животной судбини Светислава Стефановића: Зденке Петковић-Прошић (*Критичке идеје Светислава Стефановића*, Београд 1999), Предрага Пузића (*Ломача за Sensa. Злочин и казна Светислава Стефановића*, Сремски Карловци 2003) и Тамаре Грујић (*Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића*, Кикинда 2006). – Прим. Ј. Пејчића.

*

Миливој Ненин је пажљивом анализом грађе, успостављањем веза и утицаја, уз критичко сагледавање онога што су књижевни историчари и критичари пре њега изrekli, исцртао прецизну путању којом Стефановића са маргина наше књижевности враћа на место које му припада. Књига *Светислав Стефановић – претеча модернизма* од изузетног је значаја за проучавање развоја српске књижевне критике. Међутим, њени су домети и нешто шири. С обзиром на предмет истраживања и обимну грађу, важан је допринос и проучавању српске књижевности двадесетог века.

Биљана Мичић

МАЈСТОРСТВО КРИТИЧКОГ СТИЛА

(Новица Петковића, *Словенске пчеле у Грачаници*, изабрао и приредио Драган Хамовић, Завод за уџбенике, Београд, 2008)

Међу савременим критичарима, историчарима и теоретичарима српске књижевности и културе, Новица Петковић (Доња Гуштерица, 1942-Београд, 2008), без имало сумње оставио је један од најдубљих трагова и једно од најпоузданијих дјела. Научно се формирао на Филозофском факултету у Сарајеву, гдје је најприје завршио студије сербокроатистике и југословенских књижевности и постао асистент за општу лингвистику и лингвистичку стилистику, а затим је и докторирао са темом *Лингвистичке основе поезике Опојаза* (1974). На матичном факултету је предавао све до 1982. године, а пошто је у познатим комунистичким чисткама, усмјереним против српских интелектуалаца у тадашњој Босни и Херцеговини, протјеран из Сарајева, као политички дисидент и српски националиста, научну каријеру најприје је наставио у Институту за књижевност и уметност у Београду (гдје је руководио пројектом *Поетика српске књижевности*), да би иза тога (од 1992. године), постао редовни професор Филолошког факултета у Београду, гдје је предавао српску књижевност XX века, а затим био и шеф Катедре за српску и јужнословенске књижевности. Као врхунски познавалац националне литературе и културе, као

одличан универзитетски професор, Петковић је изабран за дописног члана Академије наука и умјетности Републике Српске 1997. године, а за редовног члана изабран је 2004. године.

Утемељење Петковићевог дјела на изворним сазнањима актуелних руских лингвистичких и књижевних теорија 20. вијека у развојном луку од формализма до семиотике, омогућили су изврсне интерпретације књижевних текстова српских писаца 19. и 20. вијека. У том низу се издвајају престижна имена чија су дјела пресудна за разумијевање водећих поетика нове српске књижевности: од Симе Милутиновића Сарајлије, преко Борисава Станковића, Јована Дучића, Владислава Петковића Диса, Симе Пандуровића, Милана Ракића, Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића, до Бранка Миљковића, Васка Попе и Стевана Раичковића. Са друге стране, тако богата знања из теорије језика и књижевности допринијела су да Петковић створи незаобилазне расправе о природи и функцији језика у умјетничком тексту, нарочито о природи стиха, о метрици и интонацији. Посебну вриједност имају расправе о природи и функцији језика у прозним жанровима, на примјер у роману *Нечиста крв* Боре Станковића или у роману *Сеобе* Милоша Црњанског и сл. Са треће стране, таква знања су допринијела и реализацији неких од темељних текстолошких пројеката у српској књижевности, као што је приређивање критичких издања дјела Момчила Настасијевића (у четири тома у издању Дечјих новина из Горњег Милановца и Српске књижевне задруге, објављена 1991. године), као и Владислава Петковића Диса (у два тома, у издању Завода за издавање уџбеника, објављена 2003. године). Важно је напоменути да је Петковић био и одговорни уредник приликом приређивања критичког издања *Дела Милоша Црњанског* (у издању Задужбине Милоша Црњанског из Београда и Нашег дома из Лозане, објављено до 2006. године укупно 12 томова).

Као резултат такве драгоцјене научне симбиозе настајале су једна за другом бројне вриједне књиге: *Артикулација песме I-II* (Сарајево, 1968. и 1972), *Језик у књижевном делу* (Београд, 1975), *Од формализма ка семиотици* (Београд, 1984), *Два српска романа: Нечиста крв Боре Станковића и Сеобе Милоша Црњанског* (Београд, 1988), *Огледи из српске поетике* (Београд, 1990; проширено издање 2006), *Лирика Милоша Црњанског* (Београд, 1994), *Настасијевићева песма у настајању* (Београд, 1995), *Елементи књижевне семиотике* (Београд, 1995), *Лирске епифаније Милоша Црњанског* (Београд, 1996), *Огледи о српским песницима* (Београд, 1999. и 2004), *Кратак преглед српске књижевности XX века* (Београд, 1999).

Немјерљиву драгоцјеност за српску књижевност, за науку и културу представља и Петковићев преводилачки рад са руског језика јер је омогућио непосредно упознавање стручне јавности са врхун-

ским дјелима структурализма и семиотике. Издвајамо књиге: Ј. М. Лотман, *Структура уметничог текста* (Београд, 1976) и Б. А. Успенски, *Поетика композиције семиотика иконе* (Београд, 1979). Вриједи пажње су и универзитетски приручници и хрестоматије, који су настали као плод наставничког рада на Филозофском факултету Универзитета у Српском Сарајеву: *Публицистичка стилистика* (Српско Сарајево, 2003) и *Поезија и критика* (Српско Сарајево, 2003).

Упркос обимној издавачкој дјелатности и бројним посебним издањима, Петковић је оставио и велики број научних огледа, критика и расправа, разасутих по научној и књижевној периодици. То је омогућило добро обавијештеном, а поузданом и темељитом уреднику, какав је без сумње Драган Хамовић, да приреди сасвим нову Петковићеву књигу *Словенске пчеле у Грачаници* (Завод за уџбенике, Београд, 2008), насловљену по једном од најбољих уврштених огледа (написаном 1987. године), можда и не слутећи да ће аутор убрзо иза тога преминути (у августу 2008. године), те да ће ово дјело постати нека врста лабудове пјесме читавог његовог научног опуса. На најбољи начин то је потврђено постхумним додјелјивањем Новици Петковићу награде „Николај Тимченко”, у Лесковцу крајем 2008. године (под окриљем „Задужбине Николај Тимченко”), за изузетан допринос у проучавању српске књижевности и културе.

Књига обухвата текстове који су настајали тридесетак година (између 1979. и 2005. године), а груписани су у три сродна стваралачка циклуса. Прву цјелину чине огледи који се заснивају на семотичком истраживању односа српске књижевности и српске културе: „Савремена поезија и национална култура”, „Балканска култура”, „Језик, књижевност и култура”, „Прилог Флашаревим запажањима о поетици општег места”. Другу цјелину чине огледи о српској поетици, у којима се, између осталог, расправља о лирској народној пјесми „Анђа капиција” („О небеској одежди Анђе капиције”), о рефлексивној лирици Јована Дучића („Песник *страшне међе*”), те поетичком вишегласју Радета Драинца („Песник сна и деконцентрације”), о надреалистичкој поетици Душана Матића („Матићево песничко искуство”), о пјесничком језику и стиху Скендера Куленовића („Стих и језик Скендера Куленовића”), о пјесничком језику и сликовности Васка Попе („Сликовна подлога Попиног стиха”). Трећу цјелину чине критички огледи о књигама савремених пјесника и прозаиста, који најбоље свједоче о ширини Петковићевих интересовања за актуелни књижевни живот (Мирослав Максимовић, Рајко Петров Ного, Стеван Раичковић, Иван В. Лалић, Јован Радуловић, Радослав Петковић, Милован Данојлић, Горан Петровић, Веселин Марковић, Војислав Карановић, Владимир Тасић).

Потребно је нагласити да у књигу *Словенске пчеле у Грачаници* нису уврштени Петковићеве огледи о научним дјелима, који би по бројности и значају могли да чине једну сасвим нову и свакако

занимљиву критичку збирку, која би нас поуздано упутила у средишње токове савремене српске књижевне критике, као и цјелокупне науке о књижевности у другој половини 20. и на почетку 21. вијека.

Ниједан наш савремени теоретичар књижевности, књижевни критичар и историчар књижевности није тако брижљиво његовао језик и стил својих научних расправа, ниједан није створио тако кристално извајане реченице, као што је то чинио Новица Петковић. У том смислу био је истински креативни изданак оног старог и непревазиђеног „београдског стила” у књижевности. Петковићево мајсторство српског језика и критичког стила може се без двоумљења упоређивати само са Богданом Поповићем или Миланом Кашанином. Читање научних студија и расправа Новице Петковића, или слушање његових предавања из лингвистике и књижевности (за оне који су имали привилегију да буду његови студенти), представљало је за свакога љубитеља и znalца књижевности истински празник и задовољство. Отуда је снажна сјета због Петковићеве смрти незаустављива, као што је неумитно и сазнање да смо његовим, ипак прераним, одласком остали ускраћени за многе нове поуздане студије о српској књижевности и култури.

Горан Максимовић

ЗА И ПРОТИВ СМИСЛА

(Саша Радојчић, *Ништа и прах: антрополошки песимизам Стеријиног „Даворја”*, Завод за уџбенике, Београд 2006)

Студија *Ништа и прах* Саше Радојчића први је рад који за свој главни предмет има „антрополошки песимизам Стеријиног *Даворја*”, премда долази као продужетак једне дуге традиције узгредног бављења истим питањем. Први пут песимизам, одређен као „хришћански”, у вези са поезијом Јована Стерије Поповића помиње Љубомир Стојановић у предговору за треће издање *Даворја* 1892. године, а потоњи истраживачи тражили су корене Стеријиним песимизму у песничком темпераменту, животном искуству, те у друштвеним, филозофским и књижевним утицајима. У оквиру поменуте традиције проучаваоци су имали неуједначен однос према овом проблему: од покушаја да се проблем неутралише као ирелевантан или погрешно постављен (Јован Христић), преко потребе да се песимизам истакне као препознатљиво обележје песничке поетике (Миодраг Павловић, Јован Деретић), присутно и у Стеријиним делима друге жанровске припа

дности (Предраг Протић), до ставова који су овом феномену приписивали одсудну важност за историјску судбину Стеријиног поетског опуса (Андра Гавриловић).

Радојчићево становиште, блиско последњем, показује своју особеност кроз дистанцирање од доминирајућег биографско-психолошког приступа досадашњих истраживача, услед чега се песимизам најзначајнијег песника српског класицизма третира као „имплицитни филозофски поглед на свет”, тј. „као релативно постојан скуп имплицитних филозофских, моралистичких и поетичких идеја” (94),¹ чије је присуство и деловање у Стеријиним песмама евидентно.

Гадамерова филозофска херменеутика и Јаусова теорија рецепције као методолошка оријентација аутора препознају се у троделној организацији студије. Како Радојчић „питања која данас постављамо [Стеријиној] поезији, као и саму ту поезију, види као историјски конституисане” (162), први део његове студије даје прегледну, не сасвим исцрпну историју деловања *Даворја*. У другом и трећем делу његово тумачење усклађено је са формалним правилима херменеутичке интерпретације текста: почев од претпостављене његове целовитости, која је традиционално промишљана као питање композиционог јединства *Даворја* (Мирон Флашар, Миодраг Матицки), до тумачења појединих песама као саставних делова дате целине. Последњем задатку, где се заузима активан интерпретативни однос према тексту, аутор је изричито доделио највећу важност, па његово проучавање Стерије, захваљујући вишегодишњем искуству тумача савременог српског песништва, овде даје и најпоузданије резултате.

Рецепција *Даворја*, према Радојчићевој реконструкцији, пролази кроз четири фазе, од којих је свака обрађена у посебном поглављу првог дела студије: „Сенка Јована Ристића”, „’Реакционар‘ Стерија”, „Корекција: *Даворје* у Скерлићевој визури” и „Новија читања *Даворја*”. Иако у свакој од фаза рецепције аутор уочава по једно ауторитативно читање које ће битно утицати на потоњи пријем Стеријине књиге – и то два критичарска (Јован Ристић, Јован Скерлић) и два приређивачка читања (Љубомир Стојановић, Миодраг Матицки) – прва и друга фаза, односно трећа и четврта, показују међусобну сродност и континуитет. Период од првог објављивања *Даворја* 1854. године до краја XIX века (прва и друга фаза) обележен је непримереношћу критичких критеријума и идеолошким спорењем са песником, као и приређивачким игнорисањем ауторске воље у погледу оригиналне структуре збирке. Укидање свих актуелних, првенствено идеолошких веза, којима је дело било скопчано и супротстављено својој романтичарској

¹ Бројеви овако дати у заградама, без допунских ознака, упућују на странице књиге Саше Радојчића. За остала упућивања вид. литературу на крају текста.

епохи, резултује заокретом у вредновању Стеријине песничке књиге и враћањем њеног аутентичног састава и склопа (трећа и четврта фаза).

У првој фази, од објављивања књиге до песникове смрти (1856), критички написи Јована Ристића, прожети „типичним приговорима које један романтичар упућује једном класицисти” (25), имају пресудну улогу јер формирају ставове по којима је Јован Стерија Поповић идеолошки конзервативан и поетички анахрон песник. У другој фази, која потврђује Ристићеве критичке судове, централно место има издање *Даворја* које је приредио Љубомир Стојановић. Оно извесним елементима критичког издања и придруживањем песмама из рукописне заоставштине даје обухватнију слику Стеријиног песничког опуса, чиме, ако се узме у обзир и изостављање Стеријиних превода из Хорација, замагљује представу о аутентичној структури песничке књиге. Према Радојчићу, ово издање „послужило је као најважнија основа за различита књижевноисторијска, критичка, антологичарска и есејистичка разматрања” (49), али је због поменутих интервенција у првобитну структуру књиге било и извор честих неспоразума и заблуда. Свакако, овде треба истаћи да ни претходни ни потоњи приређивачи (Ђорђе Поповић Даничар, Урош Џонић, Милан Токин), изузев Матицког, нису поштовали песничку вољу, те да су на тај начин проузроковали погрешке појединих истраживача (Живка Милићевића, Владете Вуковића, а у најскорије време и Младенка Сацака). У трећој фази романтичарска читања добијају „корекцију” у књижевноисторијским радовима Јована Скерлића, где је песнику Стерији најзад одређен адекватан вредносни статус („један од најбољих песника свога доба, један од најмисленијих песника српских уопште”, *Историја нове српске књижевности*, 1914). Од једнаког значаја је и чињеница да Скерлић пружа први увид у дотадашњу рецепцију *Даворја* и да артикулише низ разлога за неповољан пријем ове збирке. Четврта фаза, која покрива период „после Скерлића”, јесте време пуног превредновања Стеријиног песништва, као и појачаног интереса за Стеријину збирку, испољеног у књижевноисторијским прегледима, антологијским представљањима, песничким одазивима, те у низу специјалистичких истраживања: биографских, филолошких, компаративистичких, стихолошких и др. Најзначајнију међу појавама именованим као „новија читања *Даворја*” Радојчић види у приређивачком раду Матицког, који издањем из 1993, после више од сто година, враћа Стеријиној песничкој књизи њену првобитну структуру и додаје значајне елементе критичког издања (коментаре, речник, преглед верзија песама, итд.). У посебне заслуге Радојчић Матицком приписује и приређивање „друге части” *Даворја* (2002), која је реконструисана према рукописним текстовима из заоставштине, а на темељу основнога плана и унутрашње организације Стеријине прве, и једине за живота објављене песничке књиге.

Радојчићевом прегледу рецепције може се упутити једна примедба начелнога карактера. Како је студија превасходно усредсређена на ауторски „поглед на свет” („песимизам”), дакле на тематско-идејни аспект књижевног дела, конструисана историја рецепције наглашава првенствено идејне, тиме и идеолошке моменте у пријему песничког текста. Радојчић своје виђење заснива на прегледу рецепције *Даворја* који је дао Матицки („Ново даворје Јована Стерије Поповића”, 1993): у оба случаја на делу је она истраживачка перспектива која критичка запажања о поетичкој анахроности често изједначава са оптужбама за песников политички конзервативизам, а историјску судбину *Даворја* сагледава као „век и по дуго затирање” идеолошки проблематичне и провокативне књиге. Видно је то, на пример, у склоности двојице проучавалаца да испод примедби Љ. Стојановића о Стеријиној „реакцији против новина и у поезији и у књижевном језику” прочитају и суд да је „Стерија анахрон и у погледу схватања националних интереса, слободе и Српства” (Матицки: 139). Тако Радојчић приликом кориговања Скерлићеве хијерархије разлога за лош пријем *Даворја*, као главни узрок неспоразума између песника и њему савременог читаоца види „неусаглашеност двају важних ликова српске модерности: једног рационално-просветитељског и другог национално-романтичког”. У додатној Радојчићевој констатацији: да „конфликт тих ликова ни до данас није разрешен” (57), назире се конкретна историјска ситуација интерпретатора, те природа и опсег његове херменеутичке упитаности.

Међутим, приликом конструисања првог хоризонта очекивања два истраживача битно се разилазе. Док Матицки мисли да Стеријина „књига песама није била новост у тадањем песништву само по схватању суштине српске историје, већ и по модерним тоновима, сменама ритма и стиха у истој песми у функцији значења” (Матицки: 143), Радојчић сматра да је *Даворје* својим класичним обликом припадало „хоризонту једног већ окончаног времена”, док је својим идејама наговештавало „једну далеку могућност ревалоризације историјских токова на основу универзалних моралних вредности” (7-8). Према Радојчићевој реконструкцији се, тако, испоставља да су примедбе о поетичкој (или формалној) анахроности Стеријиној биле суштински тачне, али да су биле изрицане са становишта које се налазило „изван естетског поља”, јер није био оспораван Стеријин поетски ангажман, већ садржај тог ангажмана (31). Парадоксално, из истих разлога Радојчићевом поимању Стеријине песничке „савремености” може се упутити слична примедба.

Радојчић је, како смо већ истакли, много поузданији у трећем делу своје студије, где предузима тумачење појединих песничких састава. Питања која он овде поставља Стеријиним песмама такође је

конституисала традиција, па аутор интерпретацијом првенствено настоји да досегне њихов виши рефлексивни ниво: тумачења својих претходника често користи као међусобно конкурентне преднацрте смисла песама, због чега ток критичког излагања поприма изглед *pro et contra* аргументације. На пример, у поглављу „Да ли је песник *Даворја* хришћански песник?” упитни исказ у наслову проблематизује мишљење Љ. Стојановића о евентуалном хришћанском карактеру Стеријиног песимизма („како се уопште може оправдати додавање придева 'хришћански' уз 'песимизам' и 'фатализам'”: 18). Ово је Радојчићу полазна тачка за испитивање порекла и генезе Стеријиних интелектуалних ставова кроз сучељавање компаративистичких налаза Драгише Живковића и Мирона Флашара. Након њихове интерпретативне провере, Радојчић закључује да је Стерија песник који „из античке литературе не прима само начела о форми, нити само тематско-мотивски и симболички материјал и стилска средства [...], него и нешто много више од тога: идеје и представе класичне антике, антички дух” (137), чиме се пуни легитимитет даје Флашаровим упоредним увидима.

Управо Флашарово повезивање Стеријиног поетског дела са стоичком филозофском школом омогућило је Радојчићу да генезу Стеријиног песимизма сагледа на нов и другачији начин – као логичко извођење фаталистичке консеквенце из космолошко-етичких премиса прихваћених из античке (стоичке) филозофије. Тачније, идејама о „циркуларности светске историје” и о „релативној инваријантности човекове природе” Радојчић даје пресудно место у формирању Стеријиног песимистичког погледа на свет:

Ако се, наиме, историја понавља а човекова природа при том остаје мање-више непромењена, онда је сасвим разумљиво да се као одговори на дилеме савремености могу прихватити решења која је историја у свом току већ једном дала, односно, да се могу и морају избећи грешке о којима сведочи историјско предање. Но, са друге стране, ако се историја заиста понавља, а човекова природа заиста не мења, онда би у једном тренутку у размишљањима могао да се појави и фаталистички закључак о неминовности лошег исхода, односно о томе да се у историји и грешке неминовно понављају (93-94).

Осим овога, драгоцен је и Радојчићево запажање да „најважнији покретачки механизам” у песмама *Даворја*, заправо основни Стеријин песнички поступак, именован као „коришћење античког председана”, има своју идејну основу или мотивацију баш у овим двома филозофемама. Сасвим доследно, аутор у закључку студије истиче своје пристајање уз онај део традиције и оне ауторитете који суштин-

ске одлике Стеријиног песништва доводе у везу са песниковим класичним образовањем и класицистичким поетичким гледиштима, тј. са „еклектичком, мада превасходно стоичком филозофијом” Стеријиног главног песничког узора – Хорација (163). Иако Радојчић своје претходнике не именује експлицитно, очигледно је реч о Јовану Христићу, Миодрагу Павловићу и, нарочито, Мирону Флашару, који су доминантно присутни у Радојчићевим тумачењима Стеријиних песама.

Упркос значајним интерпретативним увидима, прецизнијем опису Стеријиног интелектуалног (мада не и поетичког) профила, занимљивом и новом гледању на генезу Стеријиног песимистичког погледа на свет, Радојчићева студија има и озбиљне недостатке, нарочито у средишњем делу, усредсређеном на проблем композиције/структуре *Даворја*. Аутор овде на већ описани начин конфронтира ставове М. Флашара и М. Матицког, тј. оних аутора којима је, експлицитно или имплицитно, дато најистакнутије место у првом, односно трећем делу студије. Након констатовања хронолошке, интонационе и мисане блискости песама објављених у *Даворју*, Радојчић поставља питање да ли се може говорити и о „одређеном композиционом јединству” унутар књиге (70), какво су уочили и реконструисали Флашар (модел наизменичног смењивања песама историозофске и општељудске тематике) и Матицки (модел два напоредна низа песама – текстова национално-историјске тематике и препева Хорацијевих ода). Како нити један од поменутих модела, према Радојчићевом суду, није задовољавао критеријум уклапања свих појединости у целину, аутор је настојао да разоткрије организационо начело у завршној трећини *Даворја*, оном делу књиге који је измицао аналитичким увидима и композиционим моделима Флашара и Матицког. Радојчић кроз врло прецизна запажања реконструише „комбиновање жанровског и тематског критеријума” као основно начело синтагматике поетских текстова у завршном делу *Даворја* (87).

Проблем настаје, међутим, са ауторовом одлуком да своје откриће узглоби у један од два већ понуђена модела, а нарочито са необичним опредељењем за модел М. Матицког, који је сасвим инкомпатибилан његовим сопственим увидима. Ова еклектичност наметнула је аутору као закључак један крајње релативистички однос према евентуалном композиционом јединству („затвореној структури”) *Даворја*:

На питање композиције Стеријине књиге песама требало би, према свему изнетом, гледати опрезно и реалистички, а то значи: не апсолутизовати никаква начела, ма колико нам изгледала привлачна. Требало би, заправо, да покушамо да замислимо како је сам Стерија могао да размишља када је од песама које је имао пред собом састављао књигу. [...] Оно

што нама данас делује као целина можда није тако изгледало Стерији – и обрнуто. Желимо да кажемо да Стерија није писао књигу, мада ју је највероватније планирао, него је писао песме, једну по једну. Њихово уклапање у целину било је на-кнадни песников задатак (90).

Радојчић овде очигледно одлучује да напусти претпоставку о потпуности текста, замењујући је претпоставком о ауторским интенцијама. Но, да ли су заиста били исрцпљени сви аргументи у корист прве претпоставке, што би био једини оправдан разлог, према очекивањима гадамеровске херменеутике, за прелазак на тзв. „психолошко разумевање” дела? Чини се да не, јер приликом проблематизовања и побијања Флашаровог композиционог модела, Радојчић у потпуности, заправо некритички прихвата аргументе М. Матицког.

Ако је подлога овој одлуци мњење да је ауторитет приређивача књиге да суди о њеној евентуалној целовитости позванији од ауторитета тумача појединих песама, томе није довољно лаконски одговорити супротстављеним мњењем о првенству компетенција и заслуга тумача текста („*Minima gloria est in edendis, maxima in explicandis literarum monumentis*”). Јер, како Матицки није само приређивач *Даворја*, већ је истовремено и тумач Стеријине поезије, тако је и Флашар на основу својих интерпретативних увида дошао до закључка да Стеријина књига има „затворену структуру” (М. Флашар, „Затворена структура Стеријине збирке”, 1988), те да јој је неопходно вратити првобитни састав и композицију. Осим тога, разумевање и тумачење делова и целине управо са Радојчићевог становишта не би смели да буду раздвојени и неповезани истраживачки задаци.

Кључни проблем, међутим, налази се у природи аргумената којима се оспорава Флашаров модел. Наиме, Матицки, тиме и Радојчић, сматра да је спорна тематска припадност три песничка састава које је Флашар одредио као песме са општељудском тематиком. Песме „На смрт једног зликовца” и „Честољупцу” морају се, према Матицком/Радојчићу, другачије тематски одредити, с обзиром на то да предоригиналне (часописне) варијанте ових песничких састава садрже елементе (напомену и наслов) којима се значење текста преумерава према вантекстовној, историјској стварности и управља према историјским личностима и догађајима – Вукашину Мрњавчевићу и Пахомију Јовановићу. Основни проблем у аргументацији ове врсте јесте чињеница да су са текстолошког становишта варијанте објављене у *Даворју* израз последње пишчеве воље како у хронолошком, тако и у апсолутном смислу. Осим тога, ако се композиција збирке посматра као „антиципирана целовитост текста”, како то Радојчић чини, онда предоригиналне варијанте песама нису нимало меродавне, јер као та-

кве нису ни ушле у *Даворје*, дакле не представљају интегралне делове из којих се „дивинира” смисао целине.

Свакако, разлике између предоригиналних и оригиналне варијанте текста јесу значајне, али, пре свега, као знак критичког односа који писац успоставља према сопственом делу, а у овом случају као траг песниковог настојања да првобитно самосталне песничке творевине уклопи у једно ново надтекстовно јединство. Из те перспективе, Стеријине интервенције на песничким текстовима „На смрт једног зликовца” и „Честољупцу” (у првобитној редакцији „Пахомију Јоановићу”) могу се прочитати само као закидање историјске референце присутне у часописним варијантама. Само ако бисмо пренебрегли ауторово поетичко кретање од првих ка коначној варијанти текста, Стеријину песму „Честољупцу” могли бисмо да одредимо као „пригодницу написану уз смрт једног од ретких [Стеријиних] блиских пријатеља” (78), како то Радојчић чини. У том случају, требало би јој вратити и наслов из часописа – „Пахомију Јоановићу”, а затим је још изместити у завршни део књиге, где Стерија искључиво распоређује истоврсне, пригодне песме са идентичном реториком наслова („Димитрију Исајловићу”, „Антонију Арноту”). Чињеницу да самом променом наслова и незнатним интервенцијама у основном делу текста песма може од пригоднице да постане филозофско-медитативни поетски текст (општељудске тематике) могуће је објаснити специфичном цртом српског класицистичког песништва, тј. чињеницом да његова „пригодност [није] самосврховита” већ да је, напротив, „само повод за рефлексивну дискурзију!...” (Сава Дамјанов, „Ars poetica српског класицизма: нова тематика и нова духовност”, 2008: 79).

Трећи „споран” текст, песма „Сујетнику”, с обзиром на амбиције и природу редова које исписујемо, мораће да остане баш то – споран. Јер, ирелевантност метода поређења предоригиналних и завршних варијаната текста када је у питању композиција збирке, заправо његова употреба у погрешне сврхе, потврђује се управо у случају песме „Сујетнику”. Наиме, једини пример који Матицки наводи као илустрацију у суштини нимало спорног начела „повезивање песама у тематске парове” (Матицки: 138), а који се тиче кореспонденције песама „Сујетнику” и „Владика Стефан Поповић”, могао би такође да се оспори позивањем на детаље из рукописне варијанте песме „Сујетнику”.

Некритичко прихватање ауторитета, лоше одлуке при разлучивању погрешних и оперативних предрасуда из предања представљају основни недостатак у Радојчићевом промишљању проблема композиције *Даворја*.

Ово би, опет, према законитостима круга, довело у сумњу и низ других ставова и судова изречених у Радојчићевој књизи. Ја ћу

овде, за крај, поставити само једно питање: да ли је друга част *Даворја*, приређена како је то учинио Матицки, заиста „мање од књижевно-историјске чињенице, али више од пуког накнадног конструкта” (16)?

ЛИТЕРАТУРА:

Сава Дамјанов, „*Arg roetica* српског класицизма: нова тематика и нова духовност”, *Апокрифна историја српске [пост]модерне*, Службени гласник, Београд 2008.

Миодраг Матицки, „Ново даворје Јована Стерије Поповића”, поговор у: Ј. Ст. Поповић, *Даворје*, прир. М. Матицки, Књижевна општина Вршац, Вршац 1993.

Миرون Флашар, „Затворена структура Стеријине збирке”, *Студије о Стерији*, Српска књижевна задруга, Београд 1988.

Александар Костадиновић

УТЕМЕЉИВАЧИ ТЕОРИЈЕ МИТОЛОГИЈЕ

(Ерик Чапо, *Теорије митологије*, превела Данијела Стефановић, Слио, Београд 2008)

Студија *Теорије митологије* Ерика Чапа, професора класичних наука на Универзитету у Торонту и уредника бројних монографија о грчкој драми, позоришту, миту, религији и друштву (поменимо његову књигу из 1995. године *The Context o Ancient Drama*), настајала је током дугог низа година држања курсева Увод у митологију и Теорија мита на поменутом Универзитету.

Студија *Теорије митологије* пружа целовит преглед водећих школа и праваца у тумачењу мита и митологије у временском распону од почетка XIX до краја XX века, од компаративистичког приступа викторијанске епохе, преко психоаналитичког приступа и теорије ритуала, па до структурализма, постструктурализма, постмодернизма и идеолошких анализа мита које су обележиле другу половину XX века. Сваку теоретску школу, сваки правац у тумачењу мита, аутор смешта у одговарајући друштвено-историјски контекст, при чему детаљно приказује портрете утемељивача или истакнутих представника тих теорија и њихове поступке и анализе описује и показује на адекватним примерима из познатих митова превасходно из грчке митологије. Чапо додаје и неколико својих примера с циљем да приказани метод учини

јаснијим и разумљивијим читаоцима, посебно у оним случајевима, како сам наводи, када су неки теоретичари, попут Фројда или Леви-Строса, потпуно избегавали опширне анализе мита или радили са опскурним митолошким материјалом.

Састављена из шест поглавља, која носе наслове **Упознавање с „митом”, Компаративни приступи, Психологија, Теорија ритуала, Структурализам**, као и **Предговора и Епилога**, у којима је Чапо указао на недоумице и потешкоће приликом писања, студија *Теорије митологије* допуњена је и веома корисним упутствима за читање општих или специјализованих дела на које није посебно указано у самој књизи и богатом библиографијом са завидним бројем научних референци које се односе на мит и различита читања мита како на енглеском, тако и оних које су преведене на српски језик, што сматрамо драгоценим прилогом приређивача и издавача ове књиге.

У првом поглављу, које носи наслов **Упознавање с „митом”**, Ерик Чапо полази од стандардне и општеприхваћене дефиниције мита као приче, односно дефиниције мита као „потпуно фиктивне приповести” (према одредници *Oxford English Dictionary-a*), која је у супротности с мишљењем већине зналаца (мисли се пре свега на антропо-логе), који ће потврдити да је у друштвима у којима је мит заиста мит, његова вредност обично условљена тиме што је прихваћен као истина. Указујући на селективност као на главни проблем и највећу слабост у досадашњим бројним и различитим покушајима да се мит прецизно дефинише и одреди, аутор изводи закључак да је миту немогуће дати или наметнути строгу научну дефиницију и да се треба чувати дефиниција које су пуке компилације емпиријских и не ретко тривијалних разликовања.

Да би потврдио изнесену тврдњу да је мит готово немогуће дефинисати, Ерик Чапо се задржава на раду Вилијама Баскома, који је, на основу података и искустава фолклориста и антрополога, утврдио да су митови прозне приповести које се, у друштву у којем се казују, сматрају истинитим приказима онога што се догодило у прошлости (по томе се митови и легенде разликују од бајки), и задржава се на флексибилнијем типу класификационог система који сеже уназад до теорије тзв. породичне сличности коју је први формулисао Лудвиг Винтгенштајн говорећи о појму и процесу игре, односно о извесном елементу културног посредовања приликом увршћивања новог члана у групу (игру).

Недостаци дефиниције Вилијама Баскома огледају се, по Чаповом мишљењу, у Баскомовој склоности ка категоризацији будући да мит није подесан за дефиницију која би била утемељена на форми и појму, те се тако у Баскомовом, иако веома драгоценом раду, издвајају два проблема: један је проблем разумевања културних

категорија и други је проблем употребе формалних или садржинских критеријума за дефинисање мита. С друге стране, ни Винтгенштајнов систем није подобан, јер је немогуће инсистирати, бар кад је реч о продуктима културе, на суштинским критеријумима.

У модерним дефиницијама приметна је врло широка употреба појма мит. Инсистира се на томе да се мит или легенда посматрају као „традиционалне приче”, мит постаје друштвена идеологија, Брус Линколн га чак дефинише као „наративну идеологију”, док сам Чапо сматра да би можда најпримереније и најкорисније било дефинисати мит као „приповест која се сматра друштвено важном. Она се исказује на начин који омогућава читавом колективу да осети ту важност”¹. Занимљиво је и то да Чапо чак даје примат миту над легендом и примат легенде над бајком у контексту њихове друштвене важности (с оваквим ставом Ерика Чапе и једностраним одређењем појма мит и истицању преимућства над легендом и бајком, такође се може полемисати. Сводећи мит искључиво на његов друштвени значај, Чапо као да и сам упада у замку селективности о којој је тако оштро писао).

На исти начин, Ерик Чапо и постанак компаративне митологије као научне дисциплине, у следећем делу студије који носи наслов **Компаративни приступи**, доводи у везу с друштвеним контекстом и друштвеним приликама које су обележиле раздобље европског империјализма. За разлику од доба ренесансе у коме је оно што се могло сматрати „митом” интересовало само поклонице и проучаваоце грчко-римске књижевности превасходно из разлога његове трансформације у књижевност, у периоду империјализма творац мита је европским истраживачима могао бити занимљив због могућности поређења, односно, како наводи Чапо, „мит је постао оруђе европског самооткривања”², а „компаративна митологија и компаративна антропологија никада не би постале интересантне, нити заиста могуће, да европске вредности нису биле пољуљане изнутра (брзим културним променама) и споља (брзом империјалном експанзијом)”³.

Компаративна митологија била је на свом врхунцу између 1850. и 1920. године када се још увек дубоко веровало у надмоћ европске над осталим културама и њен крајњи циљ био је оправдање европске хегемоније. Својеврсну двострукост у одређењима припадника компаративног метода, Чапо је приказао на примерима његових утемељивача – Фридриха Максимилијана Милера и Џејмса Фрејзера, којима су претходила истраживања Вилијама Џоунса, Хердера и браће Јакоба и Вилхелма Грима.

¹ Ерик Чапо, *Теорије митологије*, Слио, 2008, стр. 20

² Исто, стр. 23.

³ Исто, стр. 26.

Велшанину Вилијаму Џоунсу приписује се откриће породице језика која је касније постала позната под различитим називима: индоаријевска, индогерманска и индоевропска (од 1813). Велики успех Џоунсова теорија дуговала је идеолошким интересима, јер је научна потврда првобитног јединства европских језика даље могла бити надограђивана митским вредностима с намером да се истакне првенство индоевропског или „аријевског” народа над осталим расама и народима.

Џоунсово откриће индоевропске породице језика из 1876. године имало је највећи утицај на немачке истраживаче. То, свакако, није била пука случајност, јер се у то време у Немачкој водила борба за политичко уједињење, а језик, књижевност и фолклор показали су се у тој борби као снажно и адекватно идеолошко оруђе. У том смислу, најистакнутији представници били су критичар и филозоф Јохан фон Хердер и браћа Јакоб и Вилхелм Грим. Ерик Чапо износи виђење да је Хердер у делу *Идеје о филозофији историје човечанства* чак предухитрио Џоунса говорећи о јединству човечанства. Џоунсово откриће индоевропског језика представљало је и основу дела Јакоба Грима *Историја немачког језика* и *Граматика немачког језика*, у којима је Грим применио ригорозан метод у описивању консонантских промена, што је одобрила већина истраживача тог доба, међу којима и Франц Боп, оснивач историјске лингвистике.

Правим утемељивачем компаративне митологије сматра се Фридрих Максимилијан Милер, а њеним најчитанијим представником Џејмс Фрејзер. Милер је, користећи се достигнућима компаративне лингвистике и подређујући антрополошка тумачења језичким аргументима, прибегавао соларном тумачењу митова и то пре свега аријевске расе (један од његових најјаснијих примера је мит о Ендиониону). У основи конзервативан, и његова теорија, како наводи Чапо, саосећала је са верском ортодоксијом и у великој мери је одражавала главни ток идеолошких тенденција викторијанске Британије у другој половини XX века. За разлику од њега, Фрејзер је био еволуционистички настројен и либералан, па је и његов компаративни метод био више антрополошки: митове је поредио са другим митовима, а ритуале са другим ритуалима. Ерик Чапо Фрејзеров метод описује као једноставан, четворостепени процес у којем су се без ограничења прикупљали подаци из било које културе и историјске епохе, јер је Фрејзер био уверен у то да људско друштво свуда у свету пролази кроз исте фазе развоја. На примеру различитих митова, аутор *Теорије митологије* приказао је Фрејзерове интеграције у токове викторијанске епохе и испитао неке од њихових заједничких претпоставки, с посебним освртом на главно дело Џејмса Фрејзера *Златна грана*.

Еволуциони оквир, који су поставили компаративисти, прихватио је и Сигмунд Фројд, утемељивач психоаналитичког метода. Ње-

говом раду ће готово у целости бити посвећен следећи одељак студије *Теорије митологије* Ерика Чапа под насловом **Психологија**. Иако је Фројд делимично прихватио Фрејзеров еволуционизам и Милерову лингвистичку теорију о пореклу митова, он је у својим делима, ипак, премашао компаративистичко изједначавање менталитета примитивног човека и детета не би ли разрадио савршен паралелизам филогенезе и онтогенезе. Ослањајући се више на достигнућа Фрејзерових ученика, разуму је дао другоразредну улогу, а првенство инстинкту чији су главни протагонисти либидо и его. Фројд је веровао да је цивилизација напредовала по цену потискивања. Проучавајући дела Сигмунда Фројда, посебно студију *Тумачење снова*, и наводећи велики број примера из ове књиге, Чапо заступа гледиште да је Фројд, иако је, за разлику од већине својих ученика недовољно пажње поклањао миту, заслужан за прво озбиљно истраживање подсвесног у људском уму и за прво формулисање важности његовог утицаја на људску свест. На тај начин је, сматра Чапо, Фројдов, приказ свести и подсвести, а посебно тога како се овај однос одражава на процес симболизације, претходио свим модерним психоаналитичким приступима о миту и у великој мери утицао на ритуализам, структурализам и идеолошку анализу.

Откриће несвесног, за шта су били заслужни Фројд и његови ученици, као и тврдња да се, у бити, природа мита налази у друштву, у потпуности су променили поимање мита на почетку XX века и коначно поткопали увереност викторијанске антропологије у културну еволуцију. Тако је дошло до заснивања различитих теорија, међу којима су се издвојиле теорије ритуала, о којима ће бити речи у следећем поглављу под истоименим насловом.

Чапо у поглављу **Теорије ритуала** полази о достигнућа Емила Диркема који је, по његовим речима, уобличио прво значајно теоријско и методолошко одступање од индивидуалистичког, економског и материјалистичког правца викторијанске антропологије. Утемељивач модерне социологије и аутор дела *Подела рада у друштву* и *Елементарни облици живота*, Диркем је извршио најделотворнији удар на, како Чапо каже, викторијанско тројство: индивидуализам, рационализам и економизам, замењујући их новим концептом „друштва”, где је у први план стављен примат друштва како у историји, тако и у процесу индивидуалне свести. Ова Диркемова теорија извршиће снажан утицај на каснији развој ритуализма, структурализма и посебно на развој функционализма који је доминирао британском и америчком антропологијом неколико деценија.

Главни представници функционализма били су Бранислав Малиновски и А. Р. Радклиф Браун, који су пре свега били заинтересовани за мит (или ритуале, обичаје, институције) у односу према

неком друштву (као супротност према претпостављеном апсолутном и универзалном контексту). Иако су Малиновски и Радклиф имали саввим другачије погледе у вези с тим шта представља суштину функционализма, њихова оријентација, коју су према тврдњи Ерика Чапе договали Диркему, била је, у основи, истоветна. Они су мит посматрали у односу према савременом друштву које га користи. Митови као „остаци” их нису занимали, него њихова друштвена функција и њихове последице. Малиновском се приписује и увођење термина „митповеља”, као и заслуга што је рад на терену од тада постао правило међу антрополозима (сам Малиновски провео је две године радећи на Тробриандским острвима).

Утемељивачем ритуалне теорије о миту, која се базира на објашњењу значења и функције мита тако што мит доводи у везу с ритуалом, сматра се Џејн Харисон. Око ње је била окупљена група проучавалаца антике обједињена под именом, како истиче Чапо, унеколико погрешним: „Ритуалисти Кембриџа”. Ова група ослањала се на радове Фрејзера и Диркема, а сама Харисонова, што је помало необично, и на антисоцијално дело Фридриха Ничеа *Рађање трагедије*. У делу под називом *Пролегомена за истраживање грчке религије*, Харисонова класичну грчку религију приказује као декадентну. На примеру *Темиде* и посебно на примеру различитих митова који говоре о детињству Зевса и Загреја, она поставља кључну премису ритуализма да су ритуали претходили миту, али не успоставља јасну разлику између ритуала и мита. У даљем тексту Ерик Чапо је детаљно приказао теорију еволуције коју је поставила Џејн Харисон стављајући тежиште на етапни развој игре. Игра је од самог почетка била миметична и у првој етапи односила се на групу дивљака који поскакују. У следећој етапи долази до апстракције – општег плеса кад ум прихвата „емоционалне идеје” или „представе” и када се развија заједничка емоција која ствара осећање „светог” у облику натприродне и свемоћне енергије. Трећа етапа се достиже кад се игра изведе пре неког догађаја (она узима за пример лов и битку) како би дошло до ослобађања напетости. У следећој етапи група се дели на мање и појављује се осећај различитости. Овај процес прати фрагментација света природе и она га тумачи као почетак тотемизма. На тој етапи плес укључује и вокализацију. Пета етапа је од највеће важности, јер надарени играч иступа из групе. До последње етапе долази се када ритуал престаје да буде перформанс заједнице и то је тренутак када мит поприма етиолошки карактер.

У савременим дефиницијама о миту, како смео већ навели, готово редовно се инсистира на томе да је мит „традиционална прича”. Али, да би прича уопште могла да постане традиција, требало је да је прихвати одређена друштвена група и да је преноси као део културног наслеђа. Чапо наглашава да је пресудно објаснити

прихватање приче, а не њен настанак. Из тог разлога, модерне теорије мита редом указују на друштвени значај и функцију мита. Из ових теорија иступа једна мања школа коју Чапо назива „биолошком”. Она води порекло од Џулијана Хакслија и наглашава значај мита у односу на основну биолошку природу човека. Насупрот овом правцу, јавља се „конструктивизам” који је тренутно један од водећих, потпуно формулисаних и екстремних праваца модерне социологије. „Конструктивиста је”, наводи Чапо, „најсрећнији када може да покаже да жудње и инстинкти и све оно што је најдубље у психичком бићу уопште нису „биолошки”, већ су друштвено уобличени, као ментални став и идеје.”⁴ Између „биологизма”, с једне и „конструктивизма”, с друге стране, стоји социобиолошка школа која настоји да помири екстремне идеје ових праваца. Социобиолошку школу најбоље илуструје рад Валтера Буркерта и његово ремек-дело *Ното Несанс*, у коме подједнако указује и на друштвену и на биолошку функцију мита и ритуала.

У претпоследњем поглављу студије *Теорије митологије*, које носи наслов **Структурализам**, Чапо се бави структуралистичком анализом мита у делима претеча и најзначајнијих представника структурализма: Фердинанда де Сосира, Владимира Пропа, Вилијама Буркерта (који једним делом свог рада припада и социобиолошкој школи), Романа Јакобсона, Леви-Строса, А. Ж. Гремаа и француског класичара Жан Пјер-Вернана. За структурализам, истиче Чапо, језик представља универзалну парадигму и основни семиотички систем. Сви производи културе само су споредни семиотички системи, али функционишу потпуно на исти начин на који функционише и језик, као средство комуникације припадника културних група. Сви ови засебни културни системи (митови, политичка идеологија, церемонија склапања брака...) само делимично исказују целокупност културе, која се у начелу замишља као гигантски *језик*. Чапо у својој студији успоставља јасну дистинкцију између „синтагматског” и „парадигматског” структурализма. „Митови, попут језика, имају дубинску структурну организацију, која се може исказати синтагматским или парадигматским правилима. Два структуралистичка приступа миту, која су названа „синтагматски” и „парадигматски” структурализам, у стварности су усмерени и на правила комбинације и на правила одабира, али се разликују по томе што стављају акценат на једно или на друго у откривању дубинских структура које управљају преношењем митова.”⁵

Последње поглавље ове књиге под насловом **Идеологија** посвећено је идеолошким анализама мита у XX веку (постструктурализам, постмодернизам, деконструкција, марксизам), заснованим на друштвеним и културним артефактима савремене епохе.

⁴ Исто, стр. 196.

⁵ Исто, стр. 227.

На крају своје опсежне студије о тумачењу теорије мита и приказивању метода анализе с циљем да се одреди њихова веза с другим теоријама које су настајале упоредо с развојем критичког дискурса о миту, Ерик Чапо у **Епилогу** изводи занимљив закључак да „теорије мита показују парадоксалну тежњу ка подражавању предмета свог изучавања, те и саме постају митови”⁶.

Иако студија *Теорије митологије* тендира ка томе да понуди један од најсвеобухватнијих општих увода у теорију мита у коме би се хронолошким низањем различитих теорија о миту и њиховим стављањем у међусобан, дијалошки однос, успоставио својеврстан дијалектички процес (свака нова теорија представља реакцију на претходну, али и преузима нешто од претходне), применом селективног критеријума, а он је увек субјективног карактера, у овој студији заобиђени су многи велики теоретичари попут Димезила или Жирара, док су неки, попут Јунга, тек узгред поменути. Додуше, сам аутор настоји да то оправда разлозима финансијске и практичне природе, али и самом концепцијом ове студије. Чапо експлицитно каже да је ово „књига о великим контурама”⁷ и да му се чинило да ће детаљно набрајање различитих становишта унутар школе учинити нејасним приказивање општих праваца, посебно читаоцима који нису из струке. Чини нам се да је Чапо свесно рачунао на ширу читалачку публику стога што је књига поткрепљена искључиво познатим митовима из грчке митологије или причама знаним већини читалаца. У сваком случају, занимљиво и једноставно написана, студија *Теорије митологије* је пре свега практична књига, јер пружа општа знања о различитим теоријама мита и њиховим утемељивачима, те тако може бити од користи истраживачима и студентима, али и заинтригирати све љубитеље митова и митологије.

Данијела Костадиновић

⁶ Исто, стр. 369.

⁷ Исто, стр. 8.

ТЕХНИКА НАУЧНОИСТРАЖИВАЧКОГ РАДА - УСПЕШАН UPDATE

(Марија Клеут, *Научно дело од истраживања до штампе: техника научноистраживачког рада*, Академска књига, Нови Сад, 2008)

Генерације студената, младих научника и стручњака хуманистичких наука основна знања о техници научноистраживачког рада стицале су из приручника др Мидхада Шамића *Како настаје научно дјело*, први пут објављеног давне 1968. године.¹ Та књига добрим својим делом до данас није изгубила на вредности и значају и још увек је у употреби. Међутим, захваљујући променама које је донео и непрестано доноси научни и технолошки развој људског друштва, мења се и усавршава и сама техника научноистраживачког рада. Многи поступци који су некада чинили основу научног рада и истраживања, без којих се ти процеси нису могли замислити, данас су превазиђени, односно, пронађени су савршенији – економичнији и ефикаснији начини за њихово обављање. Савремена информационо-комуникациона технологија која обезбеђује велику доступност информација, њихово лако преношење, складиштење, сортирање и обраду, умногоме је променила ток научног истраживања у техничком смислу, док је сама природа, тј. суштина истраживачког процеса остала неизмењена. Управо захваљујући томе, општи принципи описани у Шамићевој књизи и данас важе, али се показала потреба за новим приручником који би узео у обзир промене до којих је у међувремену дошло и које су се одразиле на технику научног рада. Тог посла – израде новог приручника – прихватила се проф. др Марија Клеут². Посебно је важно да она притом није понављала оно што је код Шамића и других аутора обрађено и још увек употребљиво, већ је то узела као познату, подраумевајућу основу која омогућава да се оде корак даље, да се нова сазнања које је време донело ажурирају³ и пруже на увид и коришћење онима којима су потребни.

¹ Др Мидхад Шамић, *Како настаје научно дјело: увођење у методологију и технику научноистраживачког рада – општи принципи*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника, 1968. Године 2003. појавило се девето издање ове књиге.

² Марија Клеут (1943, Београд), студирала на Филозофском факултету у Новом Саду и Филолошком факултету у Београду, где је дипломирала (1966) и магистрала (1973). Докторирала у Новом Саду одбраном дисертације *Иван Сењанин у српскохрватским народним песмама* (1986). Библиографија Марије Клеут садржи 164 јединице, углавном из области народне књижевности и српске књижевности 18. и 19. века. На Филозофском факултету у Новом Саду ради од 1973. године.

³ Енг. update (~'дејт) – 1. ажурирати; 2. ново издање софтверског производа (Видети: Младен Вратоњић, *Енглеско-српски речник савремених телекомуникација и Интернета*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002, стр. 170).

Приручник Марије Клеут намењен је, како у рецензији стоји, „свима онима који своја знања и открића треба да презентују у научно прихватљивом облику (студентима, постдипломцима, докторантима, а одавно и полазницима мастерских студија)”.⁴ Садржи осам поглавља, која својим садржајем прате пут настанка научног дела – од истраживања до штампе, како у наслову књиге и стоји.⁵

Указујући, у уводу, на сложеност и потешкоће извођења општих и посебних дефиниција науке и њених циљева, ауторка ипак издваја одређене карактеристике које се сматрају „конститутивним принципима” научног сазнања/истраживања, као и писаних стручних радова – објективност, прецизност, поузданост, опшност, систематичност, критичност, а у фусноти додаје и „језик и стил примерени теми”. (9) Сврха познавања технике научног рада је да омогући да наведене особине буду испољене у самом научноистраживачком раду, за који се, како ауторка напомиње, у новије време и код нас све више (под утицајем енглеског језика) употребљава термин *академско писање*. Она прецизира да израз *техника научноистраживачког рада* користи у значењу „скуп поступака и знања о њима који доприносе сврсисходнијем и економичнијем истраживању, а затим и одређеном стандардизованом изгледу рукописа (текста припремљеног за штампу)”. (10) Указује, такође, на недостатак приручника из ове области, што је „последница запостављености” ове помоћне а важне научне дисциплине, као и на преплитање методологије и технике научног рада у постојећим приручницима, што донекле отежава њихову употребу.

Након увода следи поглавље о избору и формулисању теме рада. Ту је, између осталог, указано на предуслове доброг избора теме, као што су поуздан и свестранији увид у област која се жели истраживати и познавање постојеће литературе о потенцијалном предмету истраживања.⁶ Ауторка истиче а потом и образлаже карактеристике добро изабране теме – њену релевантност, подесност за научну обраду, прилагођеност способностима кандидата и могућностима истраживања. Напомиње да је код насловљавања рада, тј. формулације теме важно имати у виду чињеницу да управо од наслова „почиње комуникација са претпостављеним читаоцима, односно корисницима научног истраживања”, те да се на основу њега „сачињавају предметни ката-

⁴ Из рецензије др Горане Раичевић.

⁵ Називи поглавља су: „Техника научног рада: сврха, проблеми”; „Избор и формулисање теме рада”; „Прикупљање грађе и трагање за документацијом”; „Писање рада”; „Документарна подлога писаног рада”; „Стил академских и научних радова”; „Лекторски и коректорски послови”; „Техничка обрада рукописа”.

⁶ Марија Клеут саветује: „То што се некое у неком тренутку може учинити да је тема ‘занимљива’ или да је ‘воли’, или да му се ‘допада’ може да буде добар подстицај, али уколико он није праћен и адекватном проценом других околности, води право у ћорскокак.” (14)

лози, тематске библиографије, различити индекси и базе података, [...] улази се у научни информациони систем.” (20) Зато је важно да наслов рада буде добро изабран.

Најобимније поглавље књиге, „Прикупљање грађе и трагање за документацијом”, састоји се од десет целина у којима су теоријски и практично обрађени моменти и елементи важни у процесу настајања научног дела.⁷ Следи њихов сумарни преглед.

Грађа („и предмет истраживања и све друго што може да помогне у тумачењу одабране теме”, 22) потребна за писање неког рада подељена је, као и код Шамића, на три основне врсте – библиографске, документарне и методолошке белешке, од којих је, потом, свака детаљно и прилично прегледно обрађена. Посебно је наглашена потреба да се јасно одреди и дефинише тј. термилошки обележи предмет истраживања.

Научноистраживачки извори грађе обично се деле на примарне и секундарне, мада се у сваком истраживању између њих успоставља специфичан однос. Од посебног је значаја, напомиње Ма-рија Клеут, да се увек „прегледно и јасно [...] у раду морају предочити и примарни и секундарни извори, да би научни резултати били проверљиви.” (24) Кратак осврт на терцијарне изворе, тј. „обавештења из треће руке”, садржи и упозорење на повећани опрез приликом њиховог коришћења, с обзиром на то да ови извори нису подложни провери у мери и на начин на који су то примарни и секундарни.

У одељку о библиографији дефинисане су радна и коначна библиографија. Иако се може учинити да је данас, у доба лако и континуирано доступних информација (захваљујући употреби рачунара и Интернета), састављање сопствене библиографије секундарних извора излишан поступак, ауторка га ипак (и с правом) препоручује. Покушај систематизације извора за састављање овакве библиографије резултирао је њиховим глобалним разврставањем у шест група: публиковане библиографије, општи приручници, каталози библиотека, архива и других институција културе, каталози аудио-визуелних средстава масовне комуникације (радио, телевизија), електронске базе података и лична обавештења. Потом је о свакој од ових група речено основно.

Посебно је истакнут значај библиотеке за сваку врсту научноистраживачког рада и, као најсавременија погодност, могућност приступа каталозима двеју наших националних библиотека (Народне библиотеке Србије у Београду и Библиотеке Матице српске у Новом

⁷ Обрађене су следеће (под)теме: 'Приступ'; 'Библиографија'; 'Библиографија секундарних извора'; 'Радна библиографија'; 'Библиографски елементи'; 'Библиографске јединице'; 'Попис примарних извора'; 'Процена валидности извора'; 'Исписи из примарних и секундарних извора – ексерпција грађе'; 'Методолошке белешке'.

Саду) и каталозима готово свих високошколских библиотека путем Интернета. Читаоци су информисани о Виртуелној библиотеци Србије, пројекту „којим се гради систем узајамне каталогизације са централним електронским каталогом и мрежом библиотека у Србији [...]”, као и о пројекту „дигитализације рукописа, књига и периодичних публикација, који отвара досад неслућене могућности у коришћењу рукописа, старих и ретких публикација из удобности сопствене куће.” (33) Наведене су и адресе сајтова најважнијих библиотека.

Указујући, између осталог, на различите технике исписивања радне библиографије у зависности од тога да ли се ради на стари начин, исписивањем руком, или на нови – коришћењем персоналног рачунара, ауторка предност новог начина види у економичности, у лакшем допуњавању и исправљању које омогућава рад на рачунару. Корисник приручника упозорен је и на увек присутну опасност од губљења прикупљених података.

Укратко, у тезама, наведена су и нека правила у раду са фишама (првенствено намењена онима који не одустају од „старог начина”), тј. дате су сведене сугестије за израду лисне радне библиографије, што је добро, с обзиром на то да је део који се односи на фише у помињаном приручнику Мидхада Шамића прилично детаљан. У вези са радном библиографијом ауторка наглашава да увек треба имати у виду две предности које та библиографија мора да обезбеди: могућност да се библиографске јединице класификују на различите начине, у различитим приликама, и могућност да се списак литературе непрестано допуњава. (40)

Кратак одељак велике практичне вредности је онај о библиографским елементима. У њему је истакнуто да библиографија као средство научне комуникације мора бити састављена на основу поузданих критеријума, снабдевена подацима који су стандардизовани, односно да је потребно поштовати правила о томе који подаци сачињавају библиографску јединицу. Постоји, наиме, *минимум елемената* које библиографска јединица треба да садржи и испоштовати то правило значи „навести све податке који ће омогућити другима да нађу исту библиографску јединицу на коју се аутор позива.” За научну монографију то би били следећи подаци: „име (или иницијал) и презиме аутора, назив дела, издавач, место и година издања, (евентуално број страница).” (41) Кад је у питању рад публикован у периодичној публикацији минимум библиографских елемената подразумевао би још и број књиге и/или свеске у којој је рад објављен и странице на којима се налази. Почетници у научном раду овде ће наћи још једну корисну напомену: да се библиографски подаци наводе према насловној страници књиге, према СІР-у (Cataloguing in publication) и према *impressum*-у (обавезни подаци о издавачу, штампарији, уреднику и

другим сарадницима, налазе се на почетку или на крају публикације). (41)

Следи потом одељак који доноси велики број примера (око педесет) различитих могућих комбинација елемената библиографских јединица приликом њиховог навођења у коначној библиографији, са кратким коментарима који их, појединачно, описују, и објашњавају ситуације у којима су, као такве, примењене (нпр. библиографска јединица са смањеним бројем елемената али довољним за „идентификацију књиге”, уз навођење или без навођења имена издавача, преводиоца, података о издању/издањима публикације; транскрибовано или не; варијанте навођења издања са већим бројем аутора, навођења радова из зборника са насловима исписаним курзивом или стављеним под наводнике и полунаводнике, начини на које се дугачки наслови скраћују, начини цитирања рада публикованог у часопису, начини библиографског пописа и цитирања рукописа или рада у коме је рукопис објављен, књига на страном језику, неприступачних/недоступних радова из којих се ставови познају преко туђих интерпретација и цитата, одбрањених докторских и магистарских теза, текстова објављених онлајн /on-line/, на CD-ROM-у, радио и ТВ емисија са веб сајта, филмова). Приметан је прилично толерантан став према начину навођења библиографских података унутар библиографске јединице, што резултира извесном шароликошћу, тј. изостанком строго утврђених ортографских правила.⁸ Оно на чему се ипак инсистира јесте *доследност* у изабраном начину навођења. Значи, могуће су различите варијанте, али када се одредимо за једну треба се тог избора доследено придржавати и изабрану варијанту навођења примењивати у целом раду.

Уколико се одређена тема истражује не на основу примарне и секундарне литературе већ на основу материјалних (предметних) или усмених (традицијских) извора, потребно је, такође, те изворе прегледно и јасно предочити, јер све што је било истраживано требало би да буде доступно и проверљиво читаоцима и/или оцењивачима рада (нпр. ношње, споменици, протоколи експерименталних истраживања; рад заснован на усменим изворима које је сам аутор прикупио мора да садржи транскрипцију звучног записа у писани и сл.) (58).

Ауторка указује на потребу процене валидности примарних и секундарних извора пре приступања изради радне библиографије или макар пре почетка исписивања грађе. Процена употребљивости неке публикације врши се на основу прегледа који укључује процену кред-

⁸ Код почетника у писању научних радова ово може да изазове извесну конфузију, која се превазилази једино применом датих правила у конкретној стваралачкој ситуацији, тј. писањем и навођењем библиографских података за употребљене изворе.

ибилитета аутора текста, садржаја књиге, наслова поглавља и регистра појмова, године издања, издавача или институције која га-рантује квалитет публикације, врсте (типа) публикације. Наведене су и укратко описане (са становишта применљивости у научним и ака-демским радовима) неке врсте писаних извора и издања: рукопис (аутограф), прво издање неког дела, фототипско издање, дипломатичко издање, критичко издање, целокупна (сабрана или одабрана) дела, популарна издања, школска издања и уџбеници, изворник, превод.

За исписе (ексцерпцију) грађе Марија Клеут препоручује употребу фиша (о чему је, као што је већ помињано, својевремено детаљно писао Мидхат Шамић), при чему се за сваку одредницу, термин, име, дело саветује употреба посебне фише. То омогућава пре-гледност грађе, допуњавање и организовање исписа према различитим критеријумима. Почетницима се посебно препоручује „да исписују савесно и стрпљиво важне идеје и факта из секундарне литературе”. (71) Управо у вези с фишама приметна је извесна недоследност и колебање ауторке у избору између новог и старог начина прикупљања грађе. Иако на више места у књизи указује на предности коришћења рачунара, она баш у делу где је употреба рачунара најкориснија – у прављењу исписа из примарне и секундарне литературе, од њега на одређени начин одустаје и враћа се фишама. У суштини, све што је речено о фишама је неспорно, само се кориснијим чини посматрати фишу не као рукописну белешку већ као рачунарски word dokument.

Почетницима у научноистраживачком раду дају се корисна упутства за критичко читање секундарне литературе, а потом објашњавају цитат, парафраза и резиме као три основна начина исписивања грађе. Указује се, такође, на норме које треба поштовати у примени наведених поступака као и при уношењу прикупљене грађе у рад.

У посебном одељку објашњена је специфичност методолошких бележака, која долази отуд што се оне тичу исписивања „сопствених идеја и критичких напомена које се односе на туђе ставове” (78), чиме је условљена и немогућност давања општеважећих препорука за њихово састављање.

Након што је грађа прикупљена, критички процењена, селектирана, сређена и обезбеђена од губљења или уништавања, приступа се писању рада и тој етапи посвећено је четврто поглавље приручника.

Најпре су издвојене фазе у настанку писаног рада (састављање плана рада, писање прве верзије рада, читање и исправљање прве верзије, уношење исправки, писање коначне верзије, процењивање коначног текста), да би се, у наставку, ауторка позабавила сваком од њих. У једном делу текста детаљније је обрађено питање обележавања делова унутар неког рада и указано на правила која приликом об-

ележавања тј. структурирања рада на мање целине треба поштовати (бројеви, различите величине слова за наслове и поднаслове..) Приказани су различити начини графичке дефиниције појединих поглавља рада.

За писање прве као и свих других верзија рада ауторка, наравно, препоручује употребу рачунара „због великих могућности исправки и означавања евентуалних празнина (ненаписаног, спорног) у писању”. (90)

У посебном поглављу описане су врсте академских радова – семинарски, завршни дипломски рад, докторска дисертација (теза), и научних радова, у које су уврштени научна монографија, монографска студија, приказ или прегледни чланак, приређивање грађе и рецензија. Ауторка се, такође, бавила и елементима научних радова као што су сажетак, апстракт и резиме, кључне речи и регистар (индекс, попис, казал), што је несумњива вредност овог приручника.⁹

Поглавље о писању рада завршава се одељком о усменом излагању/презентацији као посебном виду научне комуникације у којој се, у различитим приликама и на различитим нивоима, усмено излажу ставови, мишљења, идеје или резултати истраживања. Усмено излагање кандидата је, такође, обавезни део одбране дипломског, мастерског (некада магистарског) и докторског рада, па је и у том смислу ово користан део приручника, јер нуди и неколико практичних савета за припремање усменог излагања. Указује се и на могућност обогаћивања излагања презентацијом у рачунарском програму PowerPoint, који „нуди више могућности јер представља спој слике, усменог и писаног”. (121)

У оквиру поглавља о документарној подлози писаног рада Марија Клеут обрадила је коначну библиографију, цитирање (с посебним освртом на начин употребе скраћеница) и фусноте.

Стил академских и научних радова је тема којом су се у приручницима овог типа аутори углавном опширно бавили, па Клеутова одустаје од чињења истог. Своје читаоце она упућује на три приручника која нуде потребне информације – најпре на Шамићев, а потом (уз одређене критичке примедбе) на приручнике аутора Ли Кубе и Џона Кокинга¹⁰ и Момчила Сакана¹¹ (који се, по овом питању, у великој мери држи, опет, Шамића). Сама ауторка у закључку издваја две

⁹ До сада су сазнања о начину на који се поменути елементи састављају млади научници стицали, углавном, на основу личних обавештења, из разговора са искуснијим колегама.

¹⁰ Ли Куба, Џон Кокинг, *Методологија израде научног текста: како се пише у друштвеним наукама*, (превод с енглеског Мирјана Куљак), Подгорица: ЦИД и Бања Лука: Романов, 2004.

¹¹ Момчило Сакан, *Израда стручних и научних радова*, Нови Сад: Прометеј, 20052.

главне препоруке у вези са стилем: да „треба да буде примерен теми, врсти рада, области о којој пише и науци којој припада” и да се научни радови пишу научним функционалним стилем. (139)

У поглављу о лекторским и коректорским пословима указује се на разлику у раду лектора и коректора на тексту/рукопису, али и на промене које је савремена компјутерска технологија донела овим занимањима, док завршно поглавље приручника представља сасвим кратак осврт на техничку обраду рукописа, јер је „постало пракса да се рукописи који не одговарају прописаним техничким стандардима једноставно не прихватају за публикавање, ни не узимају у разматрање.” (151) Коначно, наводе се техничке карактеристике које треба да има рукопис припремљен за штампу (формат хартије А4, тип слова Times New Roman, највише 30 редака на једној страници и 60 словних знакова, велики проред /double/и велика лева маргина /око 4 cm/).

Приручник се затвара избором из литературе, регистром важнијих појмова и ауторском напоменом („Реч на крају”).

Прилагођавајући позната и у стручној литератури већ описана знања из области технике научног рада савременим условима, Марија Клеут наступа одмерено, тактично, уз уважавање принципа индивидуализације сваке, па и научноистраживачке активности. Њен циљ није строга прескрипција, већ указивање (саветом, препоруком, сугестијом..) на постојеће конвенције и уобичајене начине истраживања и писања у науци о књижевности. Јасан, комуникативан и заиста „без празног хода”, како стоји у рецензији, уз велики број илустративних, прегледно датих примера и низ практичних искуствених савета, приручних Марије Клеут лако проналази свој пут до корисника којима је намењен. Тиме, након неколико деценија приоритетног коришћења књиге Мидхата Шамића у овој области, он заузима *своје* место, и то као успешно ажурирана Шамићева верзија из пера/компјутера другог аутора.

Снежана Божић

УПУТСТВО АУТОРИМА

1. *Philologia Mediana* објављује оригиналне и непубликоване радове из науке о књижевности и језику, као и прилоге из сродних научних области које на истраживачки начин тумаче књижевност.

2. Текстови се штампају на српском језику, ћириличним или латиничним писмом. У изузетним случајевима радови могу бити публиковани и на другим језицима, првенствено на светским (руски, француски, енглески, немачки), као и на свим јужнословенским и словенским језицима.

3. Потребно је да рукопис буде усаглашен са важећим правописом, те да поштује следећа техничка правила:

а) Наслови књижевних дела обележавају се *курзивом*.

б) Страни називи се транскрибују, али се при првом навођењу (у загради) преносе на оригиналном језику и писму.

в) Цитати на страном језику могу се наводити изворно или у преводу, а најбоље је упоредо донети и изворни и преведени текст.

4. Припремљени рукопис мора да садржи следеће елементе: име и презиме аутора са пуним, званичним називом установе у којој је запослен и контакт-подацима (е-адреса), наслов рада, сажетак (апстракт) рада, кључне речи, текст рада, списак коришћене литературе (листу референци) и резиме рада на страном језику.

а) Сажетак/апстракт (на српском језику) и резиме (на страном језику) представљају кратак приказ чланка који указује на његову садржину и научну релевантност. Сажетак/апстракт садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Дужина сажетка/апстракта не би требало да премаши 10 редака текста, а дужина резимеа 20 редака текста.

б) Кључне речи су термини или синтагме које описују садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Потребно их је одређивати ослањајући се на неки међународни извор (попис, речник или тезаурис), који је најшире прихваћен у одређеној научној области. Потребно је навести највише до 10 кључних речи.

в) Списак литературе обухвата библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и наводи се у посебном одељку на крају чланка. Референце се наводе алфаветским редоследом и на оригиналном језику и писму.

Посебна издања (монографије, књиге и сл.). Примери:

Недић 1975: **Недић, Љубомир**. Љ. П. Ненадовић. In: Студије и критике. Приредио: Иво Тартаља. Српска књижевна критика. Књ. 7. – Нови Сад-Београд. с. 242-269.

Деретић 1980: **Деретић, Јован**. Поетика српске књижевности. – Београд: Филип Вишњић. – 420 с.

Бахтин 1989: **Бахтин, Михаил**. О роману. Превео: Александар Бадњаревић – Београд. – 476 с.

Радови објављени у периодичним публикацијама (часописи, зборници и сл.). Примери:

Томандл 1963: **Томандл, Миховил**. Неколико података за биографију Васе Живковића. In: Зборник Матице српске за књижевност и језик. Књ. XI. – Нови Сад. – с. 214-218.

Леовац 1971: **Леовац, Славко**. Портрети из старије српске књижевности (Ј.И.). In: Савременик. – број 12. – Београд. – с. 457-461.

5. Напомене (фусноте) наводе се иа дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример, о научној грађи, приручницима и сл.).

Подаци о цитираном делу наводе се оригиналним писмом и језиком дела. Препоручујемо два начина навођења библиографских података у фуснотама. Библиографски подаци дела које се по први пут наводи у тексту дају се у потпуности следећим редом.

а) За навођење посебних издања (монографије, књиге): име и презиме аутора, наслов дела (*курзив*), издавач, место и година издања, број цитиране странице. Пример: Јован Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Нолит, Београд, 1980, стр. 57-73.

б) При навођењу чланака штампаних у периодичним публикацијама (часописи, тематски зборници, зборници радова са научних скупова), иза имена и презимена аутора, наслова чланка (који се означава знацима навода „ „), следи број (годиште) периодичне публикације у којем је дело објављено, место издања и број стране. Пример: Миливој Ненин, „Преписка између Павла Стефановића и Младена Лесковца”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 2, Нови Сад, 2009, стр. 425-434.

За следећа навођења, користе се уобичајене српске или латинске скраћенице, курзивом (*Исто, Ibid, Нав. дело, Op.cit.*).

б. Рукописе је потребно доставити у електронској и штампаној верзији у фонту Times New Roman програмског пакета Word Of-

fiсе 98 или новијег. Рукопис би требало да има само две висине слова: за основни текст рада 12 тачака, те две градације нижу висину слова за сажетак/апстракт, фусноте, списак литературе, резиме (10 тачака). Обим рукописа (огледи и расправе, прилози и грађа) ограничен је на 36000 словних знакова, а обим осталих прилога (прикази, осврти, коментари, полемике) на 14000 словних знакова.

Радове слати на адресу:

Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Департман за српску и компаративну књижевност

Ђирила и Методија 2

18000 Ниш

Електронским путем на адресу iarsic@filfak.ni.ac.rs.

Уредништво

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
82

PHILOLOGIA, Mediana : Годишњак за српску
и компаративну књижевност / главни уредник
Ирена Арсић. – Год. 1. бр. 1 (2009) -
Ниш (Ћирила и Методија 2) : Филозофски
Факултет, 2009 – (Ниш : Свен). – 30 cm
fakultet, 2008 (Niš : Sven). – 314 str. :
табеле ; 24cm

Годишње
ISSN 1821 – 3332 = Philologia Mediana
COBISS.SR-ID 171242508